MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXVII.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XXVII.

180609.
16.S.23.

ROM
LOESCHER & C.°
(W. REGENBERG)
1912

DE
2
D42
[illegible]

INHALT

Th. Ashby, *Appunti sulla via Salaria* S. 221-229. 241.

M. Bang, *Eine Inschrift des Johannes Jucundus* S. 62-66.

M. Bang, *Die Herkunft der roemischen Sklaven. II: Die Rechtsgründe der Unfreiheit* S. 189-221.

J. D. Beazley, *The master of the Villa Giulia Calyx-crater* (Tafel X-XI) S. 286-297.

L. Deubner, *Die Apotheose des Antoninus Pius* S. 1-20.

F. Drexel, *Das Philosophenmosaik von Torre Annunziata* S. 234-240.

P. Ducati, *Contributo allo studio degli specchi etruschi figurati* (Tafel IX) S. 243-285.

E. Gabrici, *Vasi greci arcaici della necropoli di Cuma* (Tafel V-VIII) S. 124-147.

E. Gabrici, *Tomba ellenistica di S. Maria la Nuova in Napoli* S. 148-161.

H. Gummerus, *Der Grabstein eines Schusters im Museum von Tortona* S. 230-233.

W. Hoffa, *Die Löwenjagd des Kaisers Hadrian* S. 97-100.

L. Kjellberg, *Das neue angebliche Parthenonfragment in Stockholm* S. 94-96.

V. Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota. II. La cronologia* S. 21-36. *III. Prolegomeni* S. 163-188.

A. Maviglia, *Il Diadumeno di Policleto* S. 37-50.

B. Nogara, *Piccolo ipogeo della famiglia Ceicna di Chiusi* S. 51-61.

R. Pagenstecher, *Grabgemälde aus Gnathia* (Tafel IV) S. 101-123.

N. Persichetti, *Iscrizioni e rilievi del Museo Civico Aquilano* S. 298-310.

L. v. Sybel, *Die Magier aus Morgenland* S. 311-329.

J. Six, *Ikonographische Studien.* XIX-XXI. (Tafel I-III) S. 67-96.

Druckfehler S. 331-332.

Ernennung S. 331.

Indices. S. 333-349.

Sitzungen S. 241.

DIE APOTHEOSE DES ANTONINUS PIUS

Bei einer gemeinschaftlichen Besprechung der Basisreliefs der Antoninssäule im Kreise von Fachgenossen ergaben sich einige durch die bisherigen Interpretationsversuche nicht völlig gelöste Schwierigkeiten. Einer Anregung R. Delbrücks folgend befasste ich mich mit einer erneuten Untersuchung der Darstellung der Apotheose. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen im Folgenden vorgelegt werden.

Ich beabsichtigte ursprünglich, der Interpretation des Einzelnen zwei allgemeine Abschnitte über die Formen der kaiserlichen Himmelfahrt und ihre orientalischen Vorbilder vorauszuschicken. Die ausgezeichnete Abhandlung Cumonts über den syrischen Grabadler und die Kaiserapotheose (1), die auf Grund eines reichen, zum grossen Teil unpublizierten oder aus entlegenen Berichten zusammengesuchten Materials zu denselben Resultaten kommt, die sich mir ergeben hatten, enthebt mich jetzt einer genaueren Darlegung. Einige Einzelheiten jedoch möchte ich im Anschluss an Cumont berühren, ehe ich mich zu der Antoninsbasis wende.

Schon Preller hatte in wenigen Zeilen seiner Römischen Mythologie (2) den orientalischen Ursprung der römischen Kaiserapotheose behauptet und sich dabei hauptsächlich auf die Verbrennung des Hephaestion und die Pyra des Sandas (3) berufen. Cumonts

(1) Rev. de l'hist. des rel. 62, 1910 (= Rev.), 119 ss.

(2) Preller-Jordan II 443, 3.

(3) Eine entsprechende Pyra auf einer Münze des lydischen Philadelphia existiert nicht. Die falsche Angabe mit dem unzutreffenden Zitat aus K. O. Müller, Kl. deutsche Schr. II 104, 12, übernommen von Höfer, Roschers Lex. u. Sandas Sp. 327, 17 ff. Uebrigens werden die dreieckigen Dolichenusvotive (Bonn. Jahrb. 107, 1901, 69; Oest. Jahresh. 11, 1908, 229 T. VII) mit dem pyramidenförmigen Scheiterhaufen von Tarsos in irgend welchem Zusammen-

besonderes Verdienst liegt darin, das Adlersymbol der Apotheose in Syrien nachgewiesen und, auf Dussauds (1) Untersuchungen fussend, seine solare Bedeutung (2) in das richtige Licht gerückt zu haben. Das benutzte Material gehört, soviel ich sehe, ziemlich später Zeit an, aber man wird nicht fehlgehen, wenn man die zu Grunde liegenden Vorstellungen höher hinauf datiert. Das bestätigt ein wichtiges Monument, auf das mich Thiersch hinweist, die dem Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. angehörende sidonisch-hellenistische Grabanlage in Marissa. Hier erscheinen zu beiden Seiten der Hauptgrabnische auf einer Girlande sich wiegende Adler mit ausgebreiteten Flügeln, unter ihnen brennende Feuerbecken (3). Das Auffallende und Singuläre dieser Darstellung besteht darin, dass die Adler mit intensiv roter Farbe gemalt sind, ohne Zweifel, um den Charakter des Sonnenvogels zum Ausdruck zu bringen (4). In derselben Grabanlage ist auch das Graffito eines Adlers gefunden (5). Mit Recht weist Cumont darauf hin, dass

---

hange stehen, zumal der Gott auf dem Stiere in dem auf einem gehörnten Löwen stehenden Sandas der tarsischen Pyra sein Analogon hat (vgl. auch Seidl, Dolichenus-Cult S. 15; Babelon, Les rois de Syrie p. CLIX). Man wird die Dreiecke als formelhafte Abbilder eines Scheiterhaufens betrachten dürfen. Ein Scheiterhaufenfest wie das in Tarsos gab es auch im syrischen Hierapolis, Luc. de dea Syr. 49.

(1) Notes de la mythologie syrienne, Paris 1903, Abdruck aus Rev. arch. 1903 I 124 ss. 347 ss.

(2) Ueber den Adler als Beinamen des Sonnengottes und seine Gleichsetzung mit dem Lichthimmel und dem Feuer bei den Coraindianern s. Preuss, Zeitschr. f. Ethnol. 1910, 795 f.

(3) Vgl. Peters-Thiersch, Painted Tombs in the Necropolis of Marissa, Frontispiece; Arch. Anz. 1908, S. 409/410.

(4) Ein sich emporschwingender roter Adler mit grünem Kranze (vgl. Cumont, Rev. S. 142 ff.) findet sicht nach einer weiteren Mitteilung von Thiersch eingestickt auf einem koptischen Totengewande in der ägyptischen Sammlung des Vatikan. Auf koptischen Grabstelen erscheint der Adler im selben Schema als stehender Typus (Thiersch).

(5) S. Painted Tombs etc. pl. III (zu p. 19). Vgl. noch die Reste von Adlern auf der Fassade von Petra, Brünnow und Domaszewski, Provincia Arabia I T. II und das von Humann und Puchstein, Reisen in Kleinasien S. 232, 1. 2 zusammengestellte Material. Dortselbst ist CIG 4452 offenbar mit CIG 4444 verwechselt. Dieses Relief aus Hierapolis ist bei Cumont nachzutragen, wofern es nicht mit p. 120 Nr. 2 identisch ist. S. auch Tod-Wace,

wahrscheinlich die Seleukidischen Diadochen die unmittelbaren Vorbilder für die römische Kaiserapotheose geliefert haben (1).

Cat. of the Sparta Mus. p. 135, 6. Die Adler der Grabmonumente von Sesönk, Kara-kusch und Nemrud-dagh (Humann-Puchstein a. a. O. 211 ff.) wird man anders beurteilen müssen. Sie erscheinen auf dem Nemrud-dagh mit Löwen, in Kara-kusch mit Löwen und Stieren vereinigt. Es wird sich in diesem Falle wohl um Baalsymbole handeln, die das göttliche Wesen der Verstorbenen ebenso bezeichnen, wie die mit Antiochos versammelten Götter des Nemrud-dagh und die ebendaher stammenden Reliefplatten, die den König in trautem Verkehr mit eben diesen Göttern zeigen. Für den Adler vgl. Cumont, Festschr. f. Benndorf S. 293, 4; Rev. 145 s.; für den Stier die Darstellungen des Jupiter Dolichenus (s. Anm. 3), ferner Dussaud, Notes de la Myth. syr. 47 ss.; Rev. arch. 1903 II 92, fig. 19; Ronzevalle, Mél. de Beyrouth IV 1910, 181 ff. 188; eine Löwenmaske auf dem Gewande des Jupiter Heliopolitanus s. bei Dussaud a. a. O. p. 33. 35, vgl. Cumont, Mithra I 86, 2. Ein fliegender Adler befindet sich nach Thierschs Mitteilung an der Unterseite des Türsturzes des sog. Sonnentempels von Kades (Galilaea), analog dem kleinen Tempel in Baalbek (Frauberger, D. Akropolis von Baalbek T. 16), der vielleicht dem Kaiserkulte gedient hat: dazu würde die einzige dort gefundene Inschrift 'pro salute imperatoris' gut passen, vgl. Arch. Jahrb. VII 1902 S. 98 sowie ebd. S. 89 f. Hellenistisch-syrischen Traditionen folgt Herodes der Grosse, wenn er am Haupttor des Tempels von Jerusalem einen goldnen Adler anbringen lässt, s. Joseph. ant. XVII 151 (16, 2); bell. Iud. I 650 (33, 2). Derselbe Herodes liess wahrscheinlich eine kleine Kupfermünze prägen, auf der ein Adler dargestellt ist, vgl. Schürer, Gesch. d. jüd. Volkes[3] I S. 397, 87 (Nachweis von Thiersch).

(1) Rev. p. 135. Sittl, Der Adler u. die Weltkugel S. 38 erwog die ägyptische Herkunft der Kaiserapotheose auf Grund von Paus. X 31, 1, wonach sich auf dem Helikon ein Bild der auf einem Strausse sitzenden Arsinoe befand. Aber der Strauss kann nicht fliegen. Eine merkwürdige Parallele zu dieser Darstellung bilden zwei ungenügend publizierte, jetzt verschollene Skulpturen aus dem Dromos des Serapeums zu Memphis (Maspero, Le Sérapéum de Memphis, Atlas pl. 4 a. b), die ebenso wie die damit zusammen gefundene Sirene (Edgar, Cat. gén. des ant. Égypt., Greek sculpt. p. 28 nr. 27506) ptolemäischer Zeit angehören müssen. Es handelt sich um zwei Exemplare eines auf einem Pfau (vgl. Macchioro, Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane p. 119 [127]), reitenden Jünglings, der mit Nebris und Kothurn ausgestattet ist. Da ausserdem Trauben auf dem Pfauenrade sichtbar werden, so wird man mit Thiersch, dem ich diesen Nachweis verdanke, den Jüngling als Dionysos bezeichnen dürfen. Vermutlich verbirgt sich darunter ein Ptolemäer. In demselben Dromos ist eine weitere seltsame Skulptur gefunden, ein Adler mit Löwenkopf, der die Doppelkrone von Ober- und Unteraegypten trägt, Maspero, a. a. O. pl. 5 e. Der löwenköpfige Adler ist aus der sumerischen

Dazu stimmt die Tatsache, dass die Form der römischen Strahlenkrone der seleukidischen näher steht als der ptolemäischen (1).

Leider fehlt es bis jetzt, wie auch Cumont bemerkt (2), an einem orientalischen Bildwerk, das einen Fürsten auf dem Adler vor Augen führte. Einige orientalische Götterbilder, die dafür eintreten, hat Cumont aufgezählt, auch auf die Himmelfahrt des Etana aufmerksam gemacht, die uns gestattet, wenigstens im Mythos das Motiv bis ins babylonische Altertum hinauf zu verfolgen (3). Doch ist zu bemerken, dass jene orientalischen Götterbilder insgesamt der Kaiserzeit angehören. Das gilt insonderheit für die Darstellungen des vom Adler getragenen Zeus auf alexandrinischen Münzen (4). Zu diesen treten noch andere der gleichen Provenienz, die den Serapis vom Adler getragen (5), oder den Kopf des Se-

---

Kultur bekannt, er erscheint im Stadtwappen von Tello, dessen Gotte Ningirsu Löwe und Adler heilig sind, vgl. Ed. Meyer, Gesch. d. Alt. 2. Aufl. I 2, S. 422; Paribeni, Mon. ant. XIX 1908, S. 59, 4. Man scheint also das orientalische Motiv benutzt zu haben, um einen Gottkönig darzustellen, denn auf den König weist die Krone. Auch der ptolemäische Adler ist wahrscheinlich orientalisch; er ist, wie mir Wreszinski bestätigt, vor den Ptolemäern in Aegypten nicht anzutreffen. Diodor I 87, 9 und Strabo XVII 1, 40 behaupten zwar, dass der Adler in dem ägyptischen Theben verehrt worden sei, aber man nimmt an, dass es sich hier um eine Verwechslung mit dem Falken handelt (Wilkinson-Birch, Manners and Customs of the anc. Egyptians III S. 313 f.). Eben dieser Falke des Lichtgottes Horus ist das Wahrzeichen des altägyptischen Königs, den man als eine Inkarnation des Horus betrachtete, darum wurde der Falke auch zur Bezeichnung des Königsnamens verwendet, vgl. E. Meyer, Gesch. d. Alt. 2. Aufl. I 2, S. 105 f.; Vgl. auch noch den Schluss eines Grabepigramms auf einen jungen Ptolemäerprinzen, Anth. Pal. VII 241, 11 f. *οὐδέ σε νὺξ ἐκ νυκτὸς ἐδέξατο· δὴ γὰρ ἄναχτας | τοίους οὐκ Ἅιδας, Ζεὺς δ' ἐς Ὄλυμπον ἄγει* (Nachweis von Pasquali).

(2) Vgl. z. B. Cohen, Méd. imp.² I 288 mit Cat. of Greek coins, Seleuc kings XIII 1 ff. und Ptolem. kings XII 3 ff. Auch die alexandrinischen Kaisermünzen zeigen den seleukidisch-römischen Typus, vgl. Cat. Gr. coins, Alexandria III 1599, 2042, 2480; XVIII 1506.

(3) Rev. p. 137.

(4) Ebd. 138 f.

(4) Sittl, Der Adler und die Weltkugel S. 37 (wo die Münzliste nicht frei von Ungenauigkeiten ist); Cat. of Gr. coins, Alexandria I 397, 1015. Einen analogen Typus zeigt ein Gemmenabdruck des hiesigen Instituts.

(5) Cat. a. a. O. XIV 712.

rapis (1), die Köpfe des Serapis und der Isis zu beiden Seiten der kleinen Figur des Harpokrates (2), oder endlich zwei Osiriskanopen (3) über den ausgebreiteten Schwingen des Adlers zeigen. Ein ähnlicher Typus, die Büste des Jupiter auf dem Adler, ist auf römischen Lampen der Kaiserzeit ausserordentlich häufig. Bei den letzten Forumsausgrabungen in der Nähe des Titusbogens sind nicht weniger als 19 Exemplare dieses Typus in mehr oder weniger

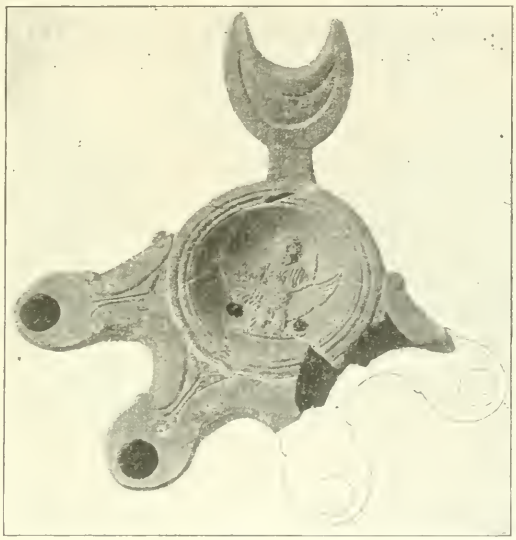


Abb. 1. — Lampe vom Forum Romanum.

fragmentarischem Zustande zu Tage gekommen. Der entgegenkommenden Liebenswürdigkeit Bonis verdanke ich die Erlaubnis, eine davon hierselbst abzubilden (Abb. 1). Zwei weitere Exemplare aus Civita Lavinia sind auf einer Institutsphotographie zu sehen, deren Kenntnis ich Dr. Hoffa verdanke, vier andere befinden sich im Konservatorenpalaste, eine, soviel ich bei den ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen erkennen konnte, im Museo Kircheriano, eine (4)

(1) Ebd. 743.
(2) Ebd. 749.
(3) Ebd. XVIII 1134.
(4) Inventarnummer 53571. Vgl. auch Bartoli, Le antiche lucerne, parte II tav. 4.

im Magazin des Thermenmuseums, das mir Paribeni auf das Freundlichste öffnete (1).

Für die altorientalische Vorstellung darf vielleicht auch an die auf dem Doppeladler stehenden hettitischen Göttinnen erin-

Abb. 2. — Lampe aus Civita Lavinia.

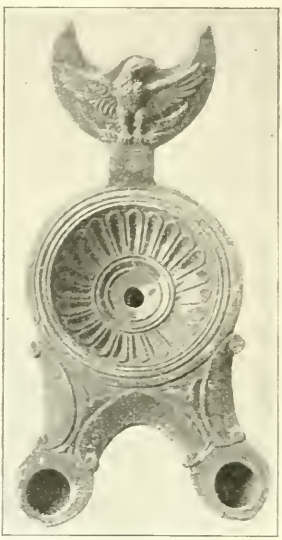


Abb. 3. — Lampe vom Forum Romanum.

nert werden, wie sie auf dem Relief von Boghazköi begegnen (2). Nicht unwichtig ferner erscheint mir ein sassanidischer geschnittener Stein des British Museum, der eine männliche Büste über einem geflügelten Bocke darstellt (3). Dass wir es hier mit einem

(1) Eine der Lampen aus Civita Lavinia zeigt den Adler auch am Griff (Abb. 2). Ebenda findet er sich auch sonst auf Lampen oder Lampenfragmenten des Forum- (Abb. 3) und Thermenmuseums, sowie auf einem anderen Fragment aus Civita Lavinia. Desgleichen sehen wir den Adler allein im Rund der Lampe auf Exemplaren des Konservatorenpalastes, des Museo Kircheriano und des Thermenmuseums.

(2) Messerschmidt, Hettiter, Alter Orient IV 1 S. 26 Abb. 7; Garstang, The land of the Hittites London 1910, pl. 65 (zu p. 214), vgl. ebd. p. 223. 236 u. pl. 49.

(3) Lajard, Mithra pl. 16. 17. Die oben beigegebene Abbildung 4 ist nach einem von Arthur H. Smith gütigst übersandten Gipsabdruck hergestellt.

altpersischen Motive zu tun haben, darf wohl als sicher bezeichnet werden, denn der geflügelte Bock (1) ist in der persischen Kunst auch sonst nachzuweisen. Pollak macht mich darauf aufmerksam, dass in der von Fröhner publizierten Sammlung Tyszkiewicz (2) ein silbernes, teilweise vergoldetes Exemplar eines solchen geflügelten Bockes „persischen Stiles" abgebildet ist. Das Alter des prachtvollen Stückes ist nach Fröhner nicht genauer bestimmbar, an dem Alter

Abb. 4. — Sassanidische Gemme des British Museum.

des Typus wird man kaum zweifeln, um so weniger als die sassanidischen Gemmen bewusst auf die nationalen altpersischen Traditionen zurückgreifen (3). Auf dem oben erwähnten Stein ist nun aller Wahrscheinlichkeit nach die Büste eines Königs dargestellt: darauf führt eine Reihe von Tatsachen, deren Nachweis ich F.Sarre verdanke. Der geflügelte Bock freilich ist als Symbol des persischen Königtums nicht nachzuweisen, wohl aber einerseits der Steinbock (4),

(1) Ein geflügelter Daemon mit Bockskopf findet sich auf einem kretischen Siegelabdruck. Evans, Scripta Minoa I 34 fig. 15a.

(2) Pl. III.

(3) Vgl. Furtwängler, Ant. Gemmen III 369 f. Das dort zitierte Werk von Horn und Steindorff, Sassanidische Siegelsteine, Berlin 1891, ist mir hier leider nicht zugänglich. S. auch Arch. Anz. 1910, 543 f.

(4) Sarre, Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsamml. 29 (1908) S. 70. Thiersch, dem ich das unten folgende Material im wesentlichen verdanke, weist mich darauf hin, dass der Steinbock vermutlich bei der Bildung des gehörnten Löwengreifen beteiligt ist, der in der persischen Kunst eine Rolle spielt, vgl. Furtwängler in Rosch. Lexikon I S. 1750. 1775 f Die Darstellung eines solchen Fabelwesens aus Susa s. bei Dieulafoy, L'acropole de Suse pl. XI zu S. 310. Die Protome eines gehörnten Löwengreifen ist bei der Dekoration eines altpersischen Königsgrabes verwendet, Perrot-Chipiez, Histoire de l'art V S. 452 Fig. 289. Gehörnte Löwenköpfe und ganze Löwengreifen am Alexandersarkophag von Sidon, Hamdy-Bey u. Reinach, Nécrop. à Sidon S. 274; Furtwängler-Urlichs, Denkmäler T. 31 S. 96, die Köpfe vielleicht auch am

anderseits der Adler (1). Eine Verbindung beider Motive ergibt den geflügelten Bock. Sodann zeigen sehr viele, wohl die meisten sassanidischen Porträtgemmen die Adlerflügel und über ihnen den Porträtkopf (2). Da die Adlerflügel zuweilen die Kopfbedeckung der sassanidischen Könige schmücken (3), so dürfen wir mit Sarre in den Flügeln der Porträtgemmen wahrscheinlich ein ursprünglich königliches Abzeichen erblicken, das später vielleicht auch auf andere Personen übertragen wurde. Nach dem Gesagten ist es sicht unwahrscheinlich, dass der Porträtkopf über dem geflügelten Bock einen König darstellt. Damit wäre eine orientalische Analogie zu den römischen Apotheosedarstellungen gegeben.

Cumont hat richtig erkannt, welche Rolle die Quadriga auf den Darstellungen der Apotheose spielt. Es ist der Sonnenwagen (4). Den von ihm erwähnten Zeugnissen lässt sich der von Kornemann veröffentlichte Giessener Papyrus (5) hinzufügen, an den mich M. Abramić erinnert. Hier kündigt der Sonnengott die Thronbesteigung Hadrians mit den Worten an: »in dem von weissen Rossen gezogenen Wagen bin ich soeben mit Trajan aufgestiegen« (6). Damit vergleiche man, was Aelius Spartianus unter den Vorzeichen anführt, die auf den Tod des Septimius Severus

---

Leichenwagen Alexanders, s. Kurt Müller, Leichenwagen Alexanders des Gr. (Leipzig 1905) S. 58 ff. u. Tafel. Dieselben Tiere auf dem Sarkophage eines Priesters aus trajanischer Zeit, Gusman, L'art décorat. pl. 54 (vgl. ebd. pl. 76) und die dekorative Verwendung gehörnter Löwenköpfe auf einem Simafragment des Trajansforums, sowie des ganzen Tieres auf einem ebendaher stammenden Friesstück im Lateran, vgl. Benndorf-Schoene, Lateran S. 39 Nr. 68, eine Abbildung z. B. bei F. Richter, Il ristauro del foro Traiano Tav. V[B]; s. auch das neue Smaltfragment aus Ostia, Not. d. sc. 1910 S. 434, Fig. 2.

(1) Vgl. Klio III 1903, 346 ff.

(2) Z. B. Horn-Steindorff a. a. O. Nr. 1042-1046.

(3) Vgl. Klio a. a. O. 347. Einen Flügelhelm mit Adlerkopf trägt König Hormisdas II (301-309 n. Chr.) auf einer Silbermünze in Berlin, ebd. S. 348 Fig. 13.

(4) Rev. 155 ss.

(5) Klio VII 1907, 278.

(6) *ἅρματι λευκοπώλῳ ἄρτι Τραιανῷ συναστείλας ἔχω κτλ.* Wünsch hält es auf Grund des astronomischen Ausdrucks *συναστέλλειν* für möglich, dass Trajan in diesen Worten dem Morgenstern gleichgesetzt ist. Ich ziehe die oben vertretene Auffassung vor.

weisen: der Kaiser träumte, dass er auf einem von vier Adlern gezogenen, mit Edelsteinen besetzten Wagen gen Himmel auffahre, wobei eine menschliche Gestalt von übernatürlicher Grösse ihm vorausflöge (1). In dieser Gestalt darf Phosphoros erkannt werden (2); die vier Adler vor dem Wagen stellen eine organische Verschmelzung des Quadriga- und des Adlermotives dar (3).

Eine merkwürdige Verquickung derselben beiden Motive zeigt ein in Villa Doria-Pamfili befindliches Sarkophagrelief (4). Die Darstellung schildert den Lebenslauf eines frühverstorbenen Knaben oder Jünglings in vier Bildern: 1) die Wärterin reicht der Mutter das soeben gewaschene Neugeborene über die Schüssel hinweg, hinter ihr stehen die bei der Geburt auftretenden Moiren (5) und die durch Elle und Rad gekennzeichnete (6), den Moiren nahe ver-

(1) Ael. Spart. Severus 22 signa mortis eius haec fuerunt: ipse somniavit quattuor aquilis et gemmato curru praevolante nescio qua ingenti humana specie ad caelum esse raptum. Vgl. auch die stark zerstörte Himmelfahrt des Hercules (s. Cumont, Rev. S. 155, 3) im Hauptfeld der Rückseite der Igeler Säule (Bericht der Provinzialkommission für Denkmalpflege d. Rheinprovinz 1907/1908, Beil. zu Bonn. Jahrb. 118, Abb. zu S. 96). Am Wagen des Viergespannes ist ein Stern sichtbar, wohl eine Andeutung der Sonne; aus dem Himmelsraum streckt Minerva, von der nur der Oberkörper sichtbar ist, dem Hercules den rechten Arm entgegen. Umrahmt ist das Bild vom Tierkreis, der die Sphäre des Vorgangs zum Ausdruck bringt (vgl. Dar.-Sagl., Dict. II S. 276 Fig. 2460). Man denke daran, dass die römischen Kaiser sich gerne dem Hercules gleichsetzen liessen (Rosch. Lex. I S. 2982 ff.). Beide Nachweise verdanke ich gleichfalls M. Abramić.

(2) Vgl. die von Cumont Rev. pl. I abgebildete Kopenhagener Stele.

(3) Wenn die Familie des Claudius auf einem Kameo in einem Wagen erscheint, der von zwei Adlern gezogen wird (Furtwängler, Ant. Gemmen III 323, vgl. S. 327), so ist hier wohl weniger eine solche Verschmelzung anzuerkennen, als vielmehr der Wunsch, mehrere Personen sozusagen in einem Behälter zusammenzufassen. Vielleicht dachte man auch an den Triumphwagen (Furtwängler S. 324).

(4) Eingemauert an der Ostseite unter dem nördlichsten Fenster des zweiten Stockwerks. Abgebildet bei Beger, Spicilegium antiquitatis (1694) p. 139, vgl. Matz-Duhn, Ant. Bildw. II 328 Nr. 3087. Seine Exzellenz der Principe Doria gestattete mir in liebenswürdiger Weise, das Relief an Ort und Stelle zu studieren.

(5) Vgl. Rosch. Lex. II 3091. Eine der Moiren ist auf der Begerschen Abbildung seltsamer Weise weggelassen.

(6) Vgl. ebd. III 136, 53 ff.

wandte (1) Nemesis (2); 2) das Kind wird von der Mutter genährt; 3) der Knabe erhält Unterricht in Gegenwart des Hermes (3) und der Musen der Tragödie und Komödie; 4) der Jüngling steht mit geblähtem Mantel (4) in einem von zwei aufwärts strebenden Rossen (5) gezogenen Wagen und hat seinen linken Arm über den rechten Flügel eines Adlers gelegt, der seinerseits den Pferden aufsitzt. Kein Zweifel, in dem letzten Bilde ist die Apotheose des Verstorbenen dargestellt: die beiden für sich bestehenden Motive der Quadriga und des Adlers die wir oben organisch verbunden fanden, sind hier unorganisch neben einander gesetzt. Die jugendliche männliche, vom Rücken gesehene Gestalt, die mit der Linken die Zügel der Pferde hält, ist wieder Phosphoros, der sonst in der gleichen Weise die Rosse des Helios führt (6). Für die Art, wie sein Gewand um den Arm geschlungen ist, bietet ein Lissaboner Relief, das Phosphoros vor dem Wagen des Helios zeigt (7), eine gute Parallele. Auf die unter den Pferden liegende weibliche Gestalt mit geblähtem Mantel werden wir weiter unten zurückkommen.

Von dem Gesichtspunkt der Apotheose aus können wir vielleicht eine Einzelheit des Venediger Sarkophagreliefs deuten, auf dem die Geschichte von Kleobis und Biton dargestellt ist (8). Eine Mutter, die zwei liebe Söhne frühzeitig verloren hatte, wird diesen Sarkophag in Auftrag gegeben haben (9). Die Darstellung zerfällt in vier Teile, von denen die beiden ersten, deren Motive der Kleobis- und Biton-Sage entlehnt werden, und der vierte ohne weiteres klar sind: 1) die Mutter auf dem von den Kühen gezogenen Wagen, an dessen Deichsel die Knaben mit Hand anlegen; 2) die Mutter vor dem Tempel und die im Todesschlaf am Boden

(1) Ebd 136, 65; 137, 29 f. 58.

(2) Vgl. Welcker, Zeitschr. f. Gesch. und. Ausl. d. a. Kunst I 211 f.

(3) Vgl. Rosch. Lex. I 2366. 35 ff.; II 2821, 36 ff.

(4) Vgl. über diesen Zug unten S. 14.

(5) Die Vorderbeine fehlen auf der Begerschen Abbildung, sind aber auf dem Relief selbst zum Teil sichtbar.

(6) Vgl. Reinach, Rép. des vases I p. 291.

(7) Vgl. Bull. corr. hell. XVI 1892 pl. VIII, vgl, Hesperos ebd. pl. IX und Oest. Jahresh. VII 1904 Beibl. S. 53/54. 55.

(8) H. Dütschke, Zwei römische Kindersarkophage, Halle 1910, Taf.

(9) Vgl. ebd. S. 10.

liegenden Knaben; 4) die Wiedervereinigung von Mutter und Söhnen im Jenseits. Zwischen die zweite und vierte Szene schiebt sich ein Bild, das eine von der Tracht der Mutter völlig abweichend gekleidete weibliche Gestalt in einem Zweigespann darstellt, dessen aufwärts strebende Rosse von denselben zwei Knaben geführt oder angehalten ([1]) werden. Dütschkes Erklärung als Juno Lucina ([2]) scheint mir zu künstlich, seine frühere Deutung auf Selene wird vermutlich das Richtige treffen. Wie der Tote mit Helios auffahren konnte ([3]), so hat man hier die Apotheose der Söhne vielleicht dadurch bezeichnen wollen, dass man sie der Selene als Begleiter gesellte; zugleich eine Verdoppelung des Hesperosmotivs ([4]). Der Grund für diese ungewöhnliche Darstellung könnte ein künstlerischer gewesen sein, denn nunmehr ist eine vollkommene Responsion zu der ersten Szene des Reliefs gewonnen, und aus demselben Grunde ist wohl der Verfertiger des Bildwerks in jener ersten Szene von der geläufigen Fassung der Kleobis- und Bitongeschichte abgewichen. Die Zweifel, die ich einst an dem planvollen Zusammenhang des Bildwerks hegte ([5]), würden sich hiermit erledigen: die erste und zweite Szene stellen in mythischem Bilde ein Denkmal der Kindesliebe hin, die dritte und vierte geben, wenn die Erklärung richtig ist, der Hoffnung der zurückgebliebenen Mutter auf ewiges Leben der Kinder und Wiedervereinigung im Himmel rührenden Ausdruck.

Cumont hat die Vermutung ausgesprochen, dass auch das Motiv des Sonnenwagens als Mittel der Apotheose seine Vorbilder im Orient gehabt habe, und nach dem Vorgang anderer ([6]) den feurigen Wagen und die feurigen Rosse, mit denen Elias gen Himmel fährt ([7]), zu dem Gespann des Sonnengottes in Beziehung gesetzt ([8]). Wie alt die Vorstellung ist, dass der Tote in einem von Flügelwesen gezogenen Wagen entrückt wird, lehrt

([1]) Vgl. Dütschke a. a. O. S. 13.
([2]) A. a. O. S. 13.
([3]) S. o. S. 8.
([4]) Vgl. oben S. 9.
([5]) S. Berl. philol. Wochenschr. 1905 Sp. 1405.
([6]) Vgl. Herzog-Hauck, Realencyclopädie[3] u. d. W. Sonne S. 518.
([7]) 4. Kön. 2, 11.
([8]) Rev. p. 155.

der Sarkophag von Hagia Triada (1), an den mich Thiersch erinnert. Auf einer seiner Schmalseiten ist wahrscheinlich der Verstorbene in einem Wagen dargestellt, der von zwei Greifen (2) gezogen und von einer neben dem Toten stehenden Frau gelenkt wird. Man beachte, dass der Grund dieses Bildes tiefrot ist, während die Luft auf den anderen Seiten durch einen weisslichen Ton wiedergegeben wird. Ich möchte vermuten, dass die rote Farbe den Lichtraum (3) bezeichnet, in den das Greifenpaar den Toten emporträgt.

Aelter als die Kaiserzeit wenigstens ist eine etruskische Grabstele in Bologna, die den Verstorbenen in einem von zwei geflügelten Rossen gezogenen Wagen zeigt (4). Unter diesem ist in einem kleineren Felde ein fliegender Jüngling dargestellt (5), den man vielleicht wieder Phosphoros benennen darf, falls hier nicht ein Todesdaemon gemeint ist (6).

Ausser dem Adler und der Quadriga hat Cumont noch zwei andere Vehikel der Apotheose besprochen, das geflügelte Ross (7) und den Greifen (8). Zwei weitere lassen sich anreihen.

(1) Mon. ant. XIX 1908 T. III. vgl. v. Duhn, Arch. f. Religionswiss. XII 1909 S. 183 f.

(2) S. u. S. 13 Anm. 7.

(3) Vgl. Dieterich, Nekyia S. 25 f.

(4) Not. d. sc. 1890 tav. I A. S. 139 ff. Nach Hauser nicht älter als das 4. Jahrh. v. Chr.

(5) Vgl. Brizio S. 140: un genio nudo alato volante, che dobbiamo immaginarci preceda la quadriga (?), perchè in altre stele osservasi la medesima figura librata in aria sopra la testa dei cavalli. Die Flügel des 'Genius' sind auf der Abbildung nicht zu erkennen.

(6) Die von Furtwängler auf eine Apotheose gedeutete Darstellung des Wagens von Monteleone (Brunn-Bruckmann Nr. 586, 587, vgl. den zugehörigen Text S. 11) lasse ich lieber bei Seite, da diese Deutung auf Schwierigkeiten stösst.

(7) Rev. 152 s. Daselbst füge hinzu eine Münze des Antoninus, auf der Faustina d. Ae. von einem "Pegasus" emporgetragen wird, Cohen, Méd. imp. II 395 Nr. 1185. Das Zitat bei Lermann, Rosch. Lex. III 1743, 57 ff. stimmt, soviel ich sehe, nicht. Zu Cumont p. 153, 4 (sepulkraler Pegasus) vgl. Lermann a. a. O. 6 ff.: Atti dei Lincei ser. 3 vol. XII tav. I: Bartoli, Ant. sepolcri t. 6 = Montfaucon, Ant. expl. V pl. 7: Arch. Jahrb. XXV 1910, Beil. 2; 3, 9; 4, 20, S. 108, S. jedoch auch Ponce, Arabesques antiques ... de la ville Adrienne pl. 4.

(8) Rev. p. 154.

Ein Relief des Konservatorenpalastes (1) stellt die Apotheose einer Kaiserin dar, wahrscheinlich der Sabina (2). Die konsekrierte Fürstin wird von einer weiblichen Flügelgestalt, die eine Fackel hält, aus den Flammen des Scheiterhaufens emporgetragen. In gleicher Weise ist auf Konsekrationsmünzen die Apotheose der älteren (3) und jüngeren (4) Faustina zum Ausdruck gebracht. Cohen benannte die Flügelgestalt „Victoria", was mir unzulässig scheint: die Fackel spricht dagegen, man erwartet vielmehr den Kranz oder die Palme. Das Richtige haben wohl schon Agostini (5) und Visconti (6) gesehen, die jene Gestalt als Aeternitas bezeichneten. Die Fackel, die Visconti als Symbol der Ewigkeit fasste, kommt in der Tat auf Aeternitasmünzen häufig vor (7). Man kann nur zweifeln, ob sie das ewige Licht andeutet, oder mehr konkret an die Fackeln des Scheiterhaufens (8) erinnert. Das erste wird richtiger sein.

Am eigenartigsten aber abgewandelt erscheint das Grundmotiv der Apotheose auf einer anderen Münze der jüngeren Fau-

(1) Mus. Capit. IV 12; Baumeister, Denkmäler I 111 Fig. 116; Strong, Roman Sculpture pl. 71 (zu p. 237), 2; Papers of the British School at Rome IV 1907 pl. 33, 2.

(2) Vgl. Helbig, Führer I² S. 380 und besonders Wace, Papers a. a. O. p. 260.

(3) Cohen II 426 Nr. 171, vgl. Cumont, Rev. p. 142, 2.

(4) Abg. bei Stevenson, Dict. of Roman coins p. 25. Vgl. Koehler, Personif. auf röm. Münzen S. 27, 40.

(5) Vgl. Stevenson a. a. O.

(6) Mus. Pie-Clémentin V 195 Anm. Die daneben von ihm vorgeschlagenen Möglichkeiten der Erklärung als Juno der Ewigkeit oder weiblicher Genius werden als zu vage besser bei Seite gelassen.

(7) Vgl. Koehler a. a. O. S. 25, 19 ff. Wahrscheinlich darf man also die auf einer Münze des Antoninus Pius (Cohen II 395 Nr. 1184) von einem Greifen (s. oben S. 12) getragene fackelhaltende weibliche Gestalt als die vergottete Faustina ansprechen. Dazu passt, worauf mich Thiersch aufmerksam macht, dass der Tempel der Faustina mit einem Greifenfriese geschmückt ist (Canina, Edif. II tav. 24 s.). Die Dekoration ist nach Thiersch in solcher Ausführlichkeit für grosse Tempelfriese selten. Ein anderer Greifenfries aus Antoninischer Zeit, wahrscheinlich vom Trajansforum, befindet sich im Louvre, s. Gusman, L'art décor. pl. 46, 2.

(8) Vgl. Cohen III 391 Nr. 12 (= Daremberg-Saglio, Dict. I 325 Fig. 388); IV 392 Nr. 5.

stina (1): die Kaiserin sitzt auf einem Thron, der von zwei weiblichen Gestalten in die Höhe gehoben wird; diese Gestalten bewegen sich im Tanzschritt, über ihren Köpfen bläht sich bogenförmig ein Schleier. Die richtige Deutung verdanke ich R. Delbrück: es sind die Aurae, die Petersen an der Ara Pacis zu beiden Seiten der Tellus nachgewiesen hat (2). Linde Lüfte tragen die Kaiserin zum Himmel empor (3). Der geblähte Schleier als Kennzeichen der himmlischen Regionen findet sich auch bei Caelus auf der Apotheose des Caesar (4), desgleichen bei Phosphoros, Hesperos und Selene auf den Medaillons des Konstantinsbogens (5). Auch jene hingestreckte Gestalt auf dem Sarkophagrelief der Villa Pamfili (6) wird wahrscheinlich eine Aura sein, deren liegende Stellung sich durch Kontamination mit dem Motive ruhender Lokalpersonifikationen erklärt (7). Denkbar wäre das geblähte Gewand auch bei einer Nereide (8).

Wir wenden uns endlich zur Antoninsbasis (9), auf deren Vorderseite (10) die Apotheose des Antoninus und der Faustina darge-

(1) Abg. bei Stevenson a. a. O. p. 24. Vgl. Koehler, a. a. O. S. 28, 41.

(2) Ara Pacis S. 52 ff. T. III.

(3) Vgl. die Winde als Träger des vergotteten Kaisers auf einem späten Diptychon, Dar.-Sagl. Dict. II 276 Fig. 2460; Steinmetz, Arch. Jahrb. 25 1910, 54; Cumont, Rev. p. 159.

(4) Amelung, D. Sculpt. d. Vat. Mus. II 242 T. 15; Kornemann, Klio VII 1907 Taf. zu S. 280. Da Augustus in der Weihinschrift dieses Denkmals Divi filius genannt wird, so scheint mir die Beziehung der Apotheose auf Caesar völlig gesichert. Man vergleiche eine Münze des Tiberius (Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- u. Pflanzenbilder T. IV 5, S. 24), auf deren Revers sich der Kaiser Divi Augusti filius nennt: der Avers zeigt Augustus auf der Elephantenquadriga mit der Beischrift Divo Augusto S. P. Q. R.

(5) Rossini, Archi trionfali tav. 72 unten; Strong, Roman Sculpture pl. 104 zu p. 333.

(6) S. oben S. 10.

(7) Vgl. z. B. Thalatta auf dem ephesischen Relief, Oest. Jahresh. VII 1904 Beibl. S. 53/54, 55, und Okeanos auf den soeben erwähnten Medaillons des Konstantinsbogens.

(8) Vgl. das Sarkophagrelief in Rosch. Lex. III 238.

(9) Amelung, D. Sculpt. d. Vat. Mus. I 883 ff.

(10) Ebd. Fig. 116; Springer-Michaelis, Handb. d. Kunstgesch. I⁹ S. 507 Fig. 954. Ueber die Nebenseiten hat kürzlich Domaszewski gehandelt, Heidelberger Sitzungsber., phil.-hist. Kl. 4, 7 ff., wo mir der apotropäische Charakter der Decursio mit Recht betont zu sein scheint.

stellt ist. Die Kaiserin, die zwanzig Jahre vor dem Gatten gestorben und konsekriert worden war, wird hier dem Kaiser in ähnlicher Weise zur Seite gesetzt, wie sie ihrerseits den Kaiser als Mitinhaber in den für sie gegründeten Tempel an der Sacra via aufnahm (1). Das Herrscherpaar ist auf den Schwingen des geflügelten Jünglings (2) sitzend gedacht (3), der es zum Himmel hinaufträgt. Rechts und links ist ein Adler sichtbar: das ältere Motiv ist wie auf der Apotheose des Caesar (4) durch ein neues, hier den geflügelten Jüngling ersetzt, aber wie dort nicht aufgegeben, sondern sekundär beibehalten (5) und ornamental verwertet. Unten links erblickt man den Campus Martius, der auch auf der Apotheose der jüngeren Faustina (6) und im Gegensinne auf einer Konsekrationsmünze des Antoninus (7) zu sehen ist, in den beiden letzten Fällen durch die erhobene Rechte ebenso in Beziehung zu dem Vorgang der Himmelfahrt gesetzt, wie hier die rechts unten sitzende Roma (8). Das konsekrierte Kaiserpaar ist als göttlich charakterisiert. Das Szepter, das der Kaiser sonst nur im Triumph führte, ist das Abzeichen des Jupiter O. M. (9). Die Gleichsetzung des Kaisers mit dem Gebieter der Götter lag nahe und ist auch sonst zum Ausdruck gebracht, so auf dem Kameo mit der Apotheose des Nero (10), wo der Kaiser mit der Aegis, dem Attribut

(1) Vgl. Pauly-Wissowa II 2502, 8 ff.

(2) Zu seiner Beinstellung vergleiche den "Ascanius-Julius" auf dem Pariser Kameo, Furtwängler, Ant. Gemmen I 60.

(3) Büstenform ist hier nicht beabsichtigt (vgl. Petersen bei Amelung a. a. O. I 889), kommt aber sonst vor, vgl. Reinach, Pierres gravées pl. 115, 28; Altmann, Röm. Grabaltäre 278 f.; Sittl, D. Adler u. d. Weltkugel S. 38, 1.

(4) S. oben S. 14.

(5) Vgl. auch die zwei Adler vor der Quadriga auf dem oben erwähnten Diptychon mit Darstellung einer Apotheose, Dar.-Sagl., Dict. II 276 fig. 2460; Cumont, Rev. p. 158 fig. 23. Vier Adler, von denen die zwei südlichen noch sichtbar sind, sassen auf den Basisecken der Trajanssäule, vgl. Cichorius, Trajanssäule Taf. I.

(6) Mus. Capitol. IV 12; Baumeister, Denkmäler I 111 Fig. 116.

(7) Cohen II 287.

(8) Vgl. die ähnliche Bewegung bei der weiblichen Gestalt vor dem auffahrenden Viergespann des Caesar (S. 14 Anm. 4) und bei dem jüngeren Drusus auf dem Pariser Kameo, Furtwängler, Ant. Gemmen I 60.

(9) Mommsen, Röm. Staatsrecht I³ 425 f.

(10) Furtwängler, Ant. Gemmen III 324.

des Zeus-Jupiter, bekleidet ist, auf dem grossen Pariser Kameo (1), wo Tiberius mit Szepter und Aegis ausgestattet ist, endlich auf der Wiener Gemme (2), wo Augustus mit dem Szepter in der Hand thront, zu seinen Füssen ein Adler. Wie Antoninus dem Jupiter, so ist Faustina der Juno angeglichen: auch sie führt das Szepter, und die nicht gerade häufige Tracht des über den Hinterkopf gezogenen mantelartigen Schleiers, die auch bei anderen Göttinnen begegnet (3), entspricht gerade der Tracht der Capitolinischen Juno (4). Wenn also auf Konsekrationsmünzen der jüngeren Faustina ein Pulvinar (oder Thron) mit darauf liegendem Szepter, dazu ein Pfau und bisweilen auch ein Diadem erscheint (5), so ist auch hier die Kaiserin als Juno gedacht.

Wer aber ist jener geflügelte Jüngling, der die mit Tierkreiszeichen (6), Sternen und Halbmond geschmückte Weltkugel und eine Schlange in der linken Hand trägt? Die Deutung Vignolis (7) auf den Genius der Welt hat mit Recht keinen Beifall gefunden, vielmehr hielt und hält man sich allgemein an die von M. de la Chausse (8) aufgestellte Erklärung als Genius der Ewigkeit. Der Genius einer Personifikation ist an sich kein Ding der Unmöglichkeit: Martial (9) schwört beim Genius Famae, ein Genius Victoriae ist inschriftlich (10) bezeugt. Auch ist die Weltkugel ein bekanntes Attribut der Aeternitas (11): der unendliche Raum ist das Herrschaftsgebiet der unendlichen Zeit. Schwierigkeiten da-

(1) Ebd. I 60.

(2) Ebd. I 56.

(3) Z. B. bei Isis, Amelung a. a. O. I T. 7; Fortuna, ebd. T. 13.

(4) Vgl. Roschers Lexikon II 610 und die dort aufgeführten Denkmäler.

(5) Vgl. Cohen III 142 Nr. 73 f.; 153 Nr. 212. Wohl mit Bezug auf diese Münzen reden von einem Lectisternium Eckhel, Doctr. num. VII 81[a]; Stevenson, Dictionary of Rom. coins p. 250.

(6) Der Versuch Bianchinis (De Kalendario, Rom 1703, 75 ff.), aus der Konstellation der Gestirne das Datum der Konsekration abzulesen, scheint mir viel zu künstlich. Vgl. auch Vignolis Widerspruch, De columna Ant. Pii, Rom 1705, p. 134.

(7) A. a. O. p. 133.

(8) Lettera ... della colonna etc. (Neapel 1704) p. 20, ebenso Visconti, Mus. Pie-Clémentin V (Mailand 1820) p. 190.

(9) VII 12, 10.

(10) CIL II 2407 c.

(11) Vgl. Koehler a. a. O. 23 ff.

gegen macht die Tatsache, dass ein Genius nie beflügelt dargestellt wird, und — so seltsam dies erscheinen mag — das Attribut der Schlange. Das aegyptische Bild der Ewigkeit, die sich in den Schwanz beissende Schlange (1), kommt nicht in Betracht. Was Visconti (2) anführt, eine Stelle des Horapollon (3) über die Uraeusschlange der Aegypter und ein Märchen aus Nikander (4), in dem die Häutung der Schlangen aetiologisch erklärt und unter dem Gesichtspunkt der ewigen Jugend aufgefasst wird, kann nichts beweisen, und anderes ist, soviel ich sehe, nicht beigebracht worden (5). Vor allem aber müsste sich, wäre jene Erklärung richtig, die Schlange als Symbol auf den zahlreichen Konsekrationsmünzen finden, die die Beischrift Aeternitas tragen (6). Dass sie hier vollständig fehlt, ist die wichtigste Gegeninstanz. In neuerer Zeit äusserte Wace (7) die Ansicht, wir hätten auf der Antoninsbasis vielleicht den Genius Iovis zu erkennen. Das ist unwahrscheinlich: weder die Beflügelung, noch die Schlange würden dadurch verständlich. Endlich hat H. Steinmetz (8) die Vermutung ausgesprochen, der geflügelte Jüngling sei Zephyrus. Gründe sind nicht angegeben und schwerlich aufzufinden. Wir dürfen auch über diese Meinung rasch hinweggehen.

Eine Deutung, die den Anspruch auf Wahrscheinlichkeit macht, muss fünf Punkte gleichmässig berücksichtigen: die Männlichkeit, die Beflügelung, die Weltkugel, den Zodiakalkreis, die Schlange. Alle fünf zusammen kommen nur bei einer Gestalt des Altertums vor, dem Zrvan Akarana (Kronos, Aion) der Mithrasreligion (9). Freilich: dieses Ungetüm hat in der Regel einen Löwenkopf, und die Schlange windet sich um seinen Leib, aber es gibt Monumente, auf denen die Schlange sich losgelöst hat, und einige, auf denen der

(1) Vgl. Dar.-Sagl., Dictionnaire II 404, 9.

(2) A. a. O. p. 190, 3.

(3) Hierogl. I 1.

(4) Ther. 343 ff. u. Schol.

(5) Cumont, Rev. p. 140, 1, scheint die Bedeutung der Schlange auf der Antoninsbasis für zweifelhaft zu halten.

(6) S. Koehler a. a. O. 23 ff.

(7) Papers of the British School at Rome IV 1907, 262.

(8) Arch. Jahrb. XXV 1910, 55.

(9) Vgl. die von Cumont, Mithra I 74, 2 aufgezählten Denkmäler, besonders Cumont II 213 Fig. 11; 403 Fig. 325.

Aion unter dem Einfluss occidentalischer Gesittung humanisiert ist. Ein Strassburger Relief (1) zeigt den Aion als bärtigen Mann. Der Löwenkopf ist aufgegeben — dafür steht ein Löwe hinter dem Daemon — und auch die Schlange windet sich nicht um ihn, sondern um einen am Boden befindlichen Kantharos.

Wenn das von Wünsch publizierte Aionbild (2) als echt angesehen werden darf, so haben wir auch hier jenen Gott mit menschlichem, bärtigem Antlitz vor uns, und auch hier ist die Schlange von seinem Körper gelöst: er fasst das herabhängende Tier mit der rechten Hand. Der schlangenumwundenen Statue aus dem Mithräum von Emerita (3) fehlt der Kopf, aber da sich auf der Brust eine Löwenmaske befindet, wird man annehmen dürfen, dass der Kopf menschlich gebildet war (4). Dieser Kopf wird, nach den Formen des Körpers zu urteilen, der eines Jünglings gewesen sein, eine besonders nahe Analogie zu dem „Genius" der Apotheose (5).

(1) Cumont II 340 Fig. 214.

(2) Arch. f. Religionswiss XII 1909, S. 32.

(3) Comp. rend. de l'acad. des inscr. 1905 p. 149.

(4) Vgl. Wünsch, Arch. f. Rel. a. a. O. S. 34.

(5) Das Relief von Modena (Rev. arch. 40, 1902, 1 ss., pl. I), das von Cumont auf Aion bezogen wird, lässt man besser bei Seite, da Cavedonis Deutung auf Phanes (Atti e memorie della deputazione di storia patria per Modena e Parma I 1863, 1 ss.; die Abhandlung ist mir hier unzugänglich) den Vorzug verdient. Für entscheidend halte ich folgendes (vgl. Gruppe in Rosch. Lex. III 2250 ff.; Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt 400 ff.): Phanes wird aus dem Ei geboren, auf dem Relief steht die fragliche Gestalt zwischen den zwei Hälften eines Eies; Phanes strömt Glanz aus, auf dem Relief schlagen Flammen aus den Hälften des Eies; Phanes wird Pan gleichgesetzt (Rosch. Lex. III 2261), die Gestalt auf dem Relief hat Bocksfüsse; Phanes hat an den Seiten Stierköpfe, auf dem Kopfe eine Schlange (Orph. fr. 36 p. 160 Abel), die Gestalt des Reliefs ist an der Taille mit drei Tierköpfen ausgestattet, und der Kopf der um ihren Leib geringelten Schlange wird über ihrem Haupte sichtbar. Die Stelle des Proklos zu Tim. II 130 b, die Eisler, a. a. O. 401 (vgl. S. 399) als Stütze der Cavedoni'schen Erklärung verwendet, ist für diesen Zweck nicht zu brauchen, da der jetzt von Diehl I 427, 22 ff. aus der Ueberlieferung gewonnene Text nicht mehr das enthält, was Eisler in ihm sucht. Ein Analogon zu dem „Genius" der Antoninsbasis stellt der menschlich gebildete Phanes des Modenaer Reliefs insofern dar, als auch Phanes - wohl ursprünglich - tierköpfig gedacht wurde, (vgl. Proklos a. a. O).

Für die Loslösung der Schlange von dem Körper des Aion vergleiche man ferner ein römisches Relief (1), wo der Aion in jeder Hand eine Fackel hält und vier Schlangen um ihn herum emporzüngeln. Sodann betrachte man die auf antike Vorbilder zurückgehende Illustration des Utrechtpsalters (2), auf der ein nackter Mann (ohne Flügel) mit einer Schlange (3) in der Linken sichtbar ist. nach dem griechischen Wortlaut des illustrierten 89. Psalmes mit Sicherheit als Aion erklärt (4). Graeven bemerkte, dass diese Gestalt von der im Altertum üblichen sehr abweiche: das erfährt eine gewisse Einschränkung durch den Aion der Antoninsbasis, der einen Uebergang zwischen den gewöhnlichen Darstellungen und der des Utrechtpsalters bildet (5). Endlich wird die Deutung des » Genius « als Aion auf das erwünschteste durch ein literarisches Zeugnis gestützt: in dem grossen Pariser Zauberpapyrus (6) wird zu bestimmtem magischen Zwecke vorgeschrieben, das Bild eines löwenköpfigen Mannes zu zeichnen, der in der Rechten einen Schlangenstab trägt und dessen linker Arm ganz von einer Schlange umwunden ist. Auch auf der Antoninsbasis wickelt sich die Schlange um den linken Arm des » Genius «: hier ist also eine, von Cumont (7) vermisste, monumentale Parallele zu jenem Zeugnis des Zauberpapyrus gegeben.

Die Schlange des Aion bedeutete in der mithräischen Theologie die Bahn der Sonne am Himmel (8). Man sieht, wie vortrefflich dieser Gedanke gerade zu unserer Darstellung passt. Die

(1) Cumont, Mithra II 196 Fig. 22.

(2) Vgl. Graeven, Rep. f. Kunstwiss. XXI 1898, 28 ff., speziell 32 f.

(3) An ein Maass kann nicht wohl gedacht werden.

(4) Pasquali erinnerte die Darstellung an die Bilder des Ophiuchos, und eine formale Beeinflussung der Aiondarstellungen durch die des Ophiuchos läge an sich im Bereiche des Möglichen. Jedoch steht der Ophiuchos in der Regel auf dem Skorpion und fasst die Schlange immer mit beiden Händen, vgl. Thiele, Ant. Himmelsbilder S. 95 Fig. 21; 164 Fig. 72; T. VI.

(5) Vgl. auch das von Wünsch veröffentlichte Bildwerk.

(6) Vgl. Cumont II 57 c *ἀνδριὰς λεοντοπρόσωπος, περιεζωσμένος, κρατῶν τῇ δεξιᾷ ῥάβδον, ἐφ' ᾗ ἕστω δράκων, τῇ δὲ ἀριστερᾷ χειρὶ αὐτοῦ ὅλῃ ἀσπίς τις περιειλίχθω.*

(7) I 78, 6. Das andere, ebenda von Cumont für das Motiv des Schlangenhaltens angezogene Zeugnis des Myth. Vat., in dem es sich um die in ihren Schwanz beissende Schlange handelt, ist hier fernzuhalten.

(8) Cumont I 79 s.

Weltkugel, die der » Genius » hält, ist geschmückt mit dem Tierkreis, den Sternen und dem Monde; nur die Sonne fehlt: sie wird durch die Schlange bezeichnet (1). Dass Aion, der geflügelte Dämon der Ewigkeit, sich besonders dazu eignet, das vergottete Kaiserpaar in den Himmel zu tragen, bedarf keiner Worte. Nur daran sei erinnert, dass seine Verwendung zu der ganzen Zeitrichtung aufs beste stimmt. Schon unter den Antoninen war der Mithraskult, der vom III. Jahrhundert ab einen besonders mächtigen Einfluss auch auf den Kaiserkult ausüben sollte (2), so hoch im Ansehen gestiegen, dass sich Schriftsteller und Philosophen dafür zu interessieren begannen (3) Es ist also durchaus verständlich, dass eine der Hauptgestalten jenes Kultes für die Darstellung der Kaiserapotheose benutzt wurde. Dass speziell der Begriff des Aion damals nahe lag, beweist eine alexandrinische Münze des Antoninus Pius (4). Sie zeigt den Phönix mit dem Strahlenkranz, das Symbol der Ewigkeit (5), und die Beischrift AIΩN. Diese Beischrift steht im Zusammenhang mit dem Beginn der in die Regierungszeit des Antoninus Pius fallenden neuen Sothisperiode (6) und soll zum Ausdruck bringen, dass der Wiederanbruch einer neuen Weltepoche den Bestand der Welt gewährleiste. Es war ein glücklicher Gedanke, dass man den Kaiser, dessen Regierungszeit diese Garantieen gebracht hatte, durch einen Aion seinem himmlischen Sitze zutragen liess.

Rom LUDWIG DEUBNER

(1) Vgl. Horapoll. Hierogl. I 1 *αἰῶνα σημαίνοντες ἥλιον καὶ σελήνην γράφουσι.*

(2) Cumont I 279 ss.

(3) Ebd. I 276.

(4) Cat. Gr. coins. Alexandria pl. 26, 1004; Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder T. 12, 24.

(5) Vgl. z. B. die Münze bei Dar.-Sagl., Dictionnaire I 126, wo Aeternitas in der R. einen Globus hält, darauf der Phönix mit Strahlenkranz. S. auch Koehler a. a. O. S. 24.

(6) Vgl. Head, Hist. num. p. 721; E. Meyer, Gesch. d. Altert.² I 2 S. 29.

PER LA STORIA DELLA CERAMOGRAFIA ITALIOTA

La cronologia

La cronologia dei vasi dipinti dell'Italia meridionale è ancora da fare. Nè vi è stato finora, ch'io sappia, alcun tentativo di fissare per questa produzione artistica alcune date, alcuni ragguardevoli eventi i quali possano far l'ufficio, a così dire, di pietre miliari lungo il cammino dello studioso: nè le vicende politiche, tante volte e così utilmente usufruite dagli studiosi della ceramografia attica, hanno finora offerto alcun valido soccorso a quelli che si sono a lor volta occupati dei vasi italioti. Sì che tutta la cronologia di questi ultimi è consistita finora nei soliti raffronti stilistici con i vasi attici.

Dirò anzi di più. La distribuzione che, sia in cataloghi sia in alcuni musei, si è seguìta trattando od ordinando la ceramica italiota, è erronea, e contraria alla cronologia. La serie tradizionale « Campania, Lucania, Apulia » è fondamentalmente falsa e capovolge addirittura la verità.

Questa serie è dovuta al Furtwängler (1), il quale assai prima di ogni altro, già innanzi al 1885, arrivò a distinguere i tre stili e a dare assetto a una ragguardevole raccolta di vasi italioti, conquistandosi anche per questa branca dell'archeologia non piccole benemerenze le quali invano studiosi più recenti e meno grandi han voluto dimenticare. È però deplorevole che i successori dell'illustre scienziato non abbiano saputo o voluto correggere questo giustificabile errore. Poco, e non in meglio, se ne scostò il Walters, distribuendo i vasi italioti in stile di Assteas, stili lucano, campano, apulo (2). Il Pellegrini, nel suo catalogo scritto dopo che era

(1) Furtwängler. *Beschr. der Vasensamml.*, Berlino, 1885.

(2) Walters, *Catal. of vases of the Br. Mus.*, vol. IV, 1896. Cfr. *History*, I. p. 178 ss.

uscito la *Ceramica antica* del Patroni, tornò alla prima distinzione del Furtwängler (1). Nell'unico lavoro sistematico intorno ai vasi italioti, cioè nel noto libro del Patroni, la partizione è ancora quella del grande archeologo tedesco; e poichè l'opera del prof. Patroni è stata universalmente accettata dai dotti, rimanendo per oltre un decennio unica e sola nel suo genere, v'ha luogo a credere che essa partizione riscuota l'approvazione della scienza e che la serie « Campania, Lucania, Apulia » sia tuttora ritenuta storicamente esatta, tanto più che, come vedremo, tale tutt'ora la ritiene — o almeno la riteneva fino a un paio d'anni fa — lo stesso prof. Patroni.

Avversario deferente ma recisissimo dell'opera di questo dotto che per necessità scientifiche e mio malgrado mi trovo a dover continuamente combattere, debbo far qui notare che il libro di lui non ha alcun contenuto storico, nè porta alcun contributo al problema della cronologia per quanto egli lo annunziasse proprio come un'opera *storica* (2). I due periodi che egli distingue « delle importazioni ed imitazioni » e « delle fabbriche e degli stili locali » sono assai vaghi e riguardano fatti che spesso apparvero contemporaneamente. Per le singole fabbriche — eccettuato Pesto — il chiaro professore si restringe ad accenni e raffronti stilistici. Manca quindi tanto la cronologia interna — se posso dir così — delle singole fabbriche, quanto la cronologia relativa delle fabbriche, nella loro successione.

Pare a me inoltre evidente che questo libro fu scritto sotto l'influsso di una speciale concezione *statica* dell'arte italiota, sì da ritenerla sempre eguale a sè stessa e non atta a una descrizione *storica* o *dinamica*, come se gli eventi politici di cui mi occuperò più innanzi non avessero avuto, nè potuto avere, alcun influsso su quest'arte che pur ebbe tanta mobilità, e tanta facilità in accettare e assimilare influenze straniere. Io vedo, infatti, che il prof. Patroni attribuì alla fabbrica di Anzi una immobilità, un conservativismo che proprio non ebbe, trascurando poi i vasi più rozzi e andanti, tanto scarsi di pregio artistico quanto notevoli per la cronologia degli ultimi periodi.

(1) Pellegrini, *Catalogo dei vasi di Bologna*, 1900.

(2) In *Mon. Ant.* VI p. 349 annunziando il suo libro egli palesa l'intendimento di tracciare « *la storia dell'industria ceramica italiota* ».

Dato tutto ciò, pare strano che il chiaro archeologo ordinasse la collezione di vasi italioti del Museo di Napoli esattamente secondo il suo libro, cioè secondo la serie « Campania, Lucania, Apulia » (1), e che rimanesse tuttavia persuaso di aver fatto opera *cronologica* (2). Io sono invece dolente di dover dichiarare che questo ordinamento è del tutto erroneo, e va addirittura invertito, poichè la serie « Campania, Lucania, Apulia » è cronologicamente falsa, e, rimandando ad altro luogo le minute questioni, invito il lettore a persuadersene da sè molto facilmente, riflettendo che, mentre i primi vasi apuli si connettono a quelli attici del V secolo del primo stile bello, i migliori vasi campani, cioè quelli di Saticula, sono derivazioni strettissime dai vasi attici dell'estremo stile fiorito, quali si trovano in gran copia nella Russia meridionale (3): il che significa che l'inizio della ceramografia apula avvenne parecchi decennî prima che quest'arte fiorisse in Campania. E ciò basta — lasciando per ora da banda la Lucania — a formare la serie « Apulia. Lucania. Campagnia », che è la vera.

* * *

Tutto ciò ho dovuto premettere perchè so bene quale larga eco — e per i suoi tempi, meritata — ha trovato presso gli studiosi l'opera del Patroni, e perchè mi corre quindi l'obbligo di chia-

(1) Più precisamente: armadi XI-XII, Saticula; arm. XIV-XV, Cuma; arm. XVI, Abella; XVII-XVIII, Pesto; XIX-XXIII, Lucania; XXIV-XXXVII, Ruvo e Canosa; XXXIII vasi con color rosso sovrapposto; XXXIX, vasi di « Gnathia » (cfr. *Guida del Museo*, pp. 466 ss.). Mentre scrivo, questo ordinamento non esiste più perchè sto procedendo a un nuovo ordinamento. Di quello fatto dal prof. Patroni restano ormai come soli documenti la *Guida* e le fotografie degli armadi quali il Patroni li dispose, fatte eseguire dal prof. Pais allora direttore del Museo prima che la collezione passasse dal primo al terzo piano: allora fu mutata solo la disposizione degli armadi, ma l'ordinamento del prof. Patroni — grazie alle fotografie — fu scrupolosamente rispettato. Le fotografie si conservano nell'Archivio del Museo.

(2) Tant'è vero che in *Guida*, pag. 463 si legge: « La collezione era stata riordinata per stili e fabbriche facendo precedere le *fabbricazioni locali in ordine cronologico* ». (Patroni).

(3) Si confrontino i vasi riprodotti in *Ceram. ant.*, figg. 63, 64, 65, 66, con quelli di Reinach, *Antiq. du Bosphore*, tavv. LIV, LVI, LVII, LVIII. Mi riservo di tornare su questo argomento, già accennato da me in *Derivazioni attiche nella cer. ital.* (Mem. Lincei, 1910) pag. 8.

rire la mia posizione rispetto all'opera del mio chiaro predecessore; ma lo scopo di questo scritto è un altro: gettar le basi di una vera e propria *cronologia*, fondata non su criterii stilistici, ma su *fatti storici*.

Il fatto storico che segna un'età nuova per la civiltà italiota, è senza dubbio la conquista romana. La quale non avrebbe grande importanza ove qui si discorresse di un'arte individuale eminentemente creativa, arte connessa più alle facoltà inventive di una persona che non alle condizioni dell'ambiente. Niuno ignora infatti che p. es. la scultura attica fiorì meravigliosamente anche nei tempi di più violente tempeste civili. Ma l'arte vascolare era semi-industriale, era connessa non solo alle condizioni civili ed economiche, ma alle costumanze, alle credenze locali: viveva di commercio e di religione; al sovrapporsi di una nuova, diversa, prepotente civiltà, dovette quindi colpirla al cuore. Noi dobbiamo perciò vedere quando, come e in che misura avvenne questa sovrapposizione: e allora avremo gettato le basi della cronologia.

Cominciamo dalla Puglia settentrionale, cioè dalla Daunia. Fino a mezzo il secolo IV i Dauni dovettero costituire una forte compagine sociale, come può dimostrare l'alleanza che nel 376 i Romani conchiusero con la cospicua città di Arpi. Si noti che questa alleanza — stretta ai danni dei Sanniti e forse sotto la minaccia sannitica — non può intendersi come una resa decorosa. Fra i Dauni e i Romani non c'era infatti guerra [1]: e perchè Arpi, forte e potente città [2] stringesse con loro una fedele e proficua alleanza [3], convien ritenere che i Romani avessero ambito e cercato la loro alleanza con promesse o lusinghe, ben convinti che poteva riuscir utile — non fosse altro per il vettovagliamento — nella guerra contro i Sanniti [4].

[1] Liv. IX, 13: « exercitus alter. .. locis maritimis pervenerat Arpos *per omnia pacata*.

[2] Strab. VI, 283: *δύο πόλεις ... μέγισται τῶν Ἰταλιωτίδων γεγοννῖαι πρότερον, ὡς ἐκ τῶν περιβόλων δῆλον, τό τε Κανύσιον καὶ ἡ Ἀργύριππα.*

[3] Liv. IX, 13: « Omnia ab Arpis Romanis suppeditabantur ».

[4] Non vedo la ragione per ritenere col Pais (*Storia della Sic.*, I, 374) sul fondamento di Livio, IX, 13, che Arpi fosse una città Sannitica (cfr. De Sanctis, *Storia* II, 293, nota 2).

Questa posizione indipendente dovette presto cessare, verso il 324. Comincia la conquista romana dopo alcuni eventi che per noi sono oscuri (1) ma che non lasciano alcun dubbio sull'esito (2). Peggio ancora avvenne pochi anni dopo, poichè nel 318 Canosa e Teano si diedero ai Romani, dopo infelici eventi (3). Nel 316 i Romani arrivarono ancora più oltre verso Ferento, da conquistatori (4). Infine a conquista della Apulia settentrionale appare compiuta e quasi suggellata nel 315 o 314 con l'ordinamento a colonia di Luceria, la città più cospicua della regione (5); e che cosa significasse ciò si può congetturare pensando che questa colonizzazione era il castigo per il tradimento di Luceria che s'era data ai Sanniti (6): tradimento sùbito punito con la prontezza romana. Il mutamento profondo avvenuto poi in quest'ultimo decennio nei rapporti tra Romani e Apuli si può arguire bene, confrontando il

(1) Vedi la critica in Pais, *Storia di Roma*, II, 2, 4945.

(2) App., 4, 1: *Ῥωμαῖοι δὲ Σαμνιτῶν καὶ Δαυνίων ὀγδοήκοντα κώμας καὶ μίαν εἷλον.*

(3) Liv., IX, 20, 4: « ex Apulia Teanenses Canusinique *populationibus fessi* obsidibus... datis in deditionem venerunt ». Cfr. Liv. IX, 20, 7, 8: « Teates quoque Apuli ad novos consules... foedus petitum venerunt pacis per omnem Apuliae praestandae populo Romano auctores. Id audacter spondendo impetravere ut foedus daretur neque ut aequo tamen foedere sed ut in dicione populi Romani essent (a. 217). Il Pais (*Storia*, II, 1 pag. 238 e pag. 391, nota 2) non crede al racconto e sostiene che si tratta di rapporti di alleanza. Non ne vedo la ragione nè so trovare tra i due passi di Livio una vera e propria contraddizione come vuole il Pais e dietro a lui il De Sanctis (II, pag. 319, nota 1). Nel secondo luogo è detto chiaro che si tratta non di un « foedum aequum », ma di una resa. La incoerenza sta solo nel ripetere il racconto due volte, riferendolo a due anni successivi e a due diversi consoli; ma ciò non esclude che gli Apuli, pur dopo la resa, dopo un ultimo successo (inclinatis *semel* rebus), coi nuovi consoli riannodassero trattative, non riuscendo ad altro, ad onta delle promesse, se non a ribadire la resa.

(4) Diod., XIX, 65, 7: *Ῥωμαῖοι μὲν διαπολεμοῦντες Σαμνίταις Φερέντην πόλιν τῆς Ἀπουλίας κατὰ κράτος εἷλον.*

(5) Diod., XIX, 72, 8: *ἀποικίαν ἐξέπεμψαν εἰς Λουκερίαν πόλιν ἐπιφανεστάτην τῶν ἐν τοῖς τόποις.*

(6) Liv., IX, 26: « prodito hostibus romano praesidio, Lucera Samnitium facta: nec diu proditoribus impunita res fuit. Haud procul inde exercitus romanus erat: cuius primo impetu urbs, sita in plano, capitur. Lucerini ac Samnites ad interneciones caesi: eoque ira processit, ut Romae quoque... multi delendam urbem censerent ».

vario contegno tenuto dalle due città di Arpi e di Luceria, tutte e due le più cospicue della loro regione: la prima, nel 326, si dà ai Romani, li approvvigiona, li aiuta nella lotta contro i Sanniti; la seconda, nel 314, si dà invece ai Sanniti, sotto gli occhi dei Romani. Questi eran divenuti, di alleati e protettori, oppressori.

***

Pure l'Apulia media e meridionale appare indipendente fino a mezzo il secolo IV. Alessandro d'Epiro, venuto in soccorso di Taranto, entra bensì da conquistatore in Puglia, ma poco dopo (1) fa la pace col re dei Peucezi. Ma se Alessandro aveva combattuto gli Apuli perchè nemici di Taranto, e se così presto s'era indotto a far la pace, gli è segno che aveva ricevuto qualche grave batosta non ricordata dagli scrittori, o aveva capito la convenienza di fare la pace, anche essendo vittorioso. In tutti e due i casi, c'è la prova che la monarchia peucezia era ben salda e indipendente. E questa indipendenza dovette durare fino almeno al 296, cioè fino a quando i Peucezi si allearono ad Agatocle (2). Anzi, le modalità di questa alleanza sono assai importanti, perchè provano che essi avevano pienissima libertà di azione, e non minore audacia: Agatocle avrebbe infatti dato loro delle navi per pirateggiare (3). Se poi, dall'avere lo storico Callia, scrivendo di Agatocle, parlato pure di Roma, si vuol concludere (4) che egli ebbe rapporti con i Romani, allora meglio ancora rifulge l'indipendenza dei Peucezi da Roma. Nel 291 fu presa Venusia e costituitavi

(1) Justin. XII, 2, 3-4: « Primum illi bellum cum Apulis fuit... brevi post tempore pacem et amicitiam cum rege fecit »; Liv. VIII, 24, 4; « cum saepe Bruttias Lucanasque regiones fudisset, Heracleam Tarentinorum coloniam, et Lucanis Sipontum Consentiamque Bruttiorum ac Terinam, alias inde Messapiorum ac Lucanorum cepisset urbes... ». Si noti che i Lucani costituivano una delle tre parti degli Apuli (Plin. *h. n.*, III, 104; in Strab. VI, 281 troviamo poi nominati i Messapî invece dei Lucani: « *πρὸς δὲ Μεσσαπίους ἐπολέμησαν περὶ Ἡρακλέα ἔχοντες συνεργοὺς* » (Sul passo di Livio ved. Pais, II, 2, p. 490 nota). Ciò fa dubitare che veramente gli Apuli venissero guerreggiati da Alessandro.

(2) Diod. XXI, 4. Il De Sanctis (*Storia*, II, p. 371, nota 2) corregge il passo *πρὸς Ἰάπυγος καὶ Πευκετίους*, levando il *καὶ*. La correzione per noi non ha importanza.

(3) Diod. *Excerp.*, XXI, 4.

(4) Niese, *Gesch. d. griech. und mak. St.* I, 484.

una ingente colonia (1), ma questa misura poco giovò se nel 279 Pirro occupa alcune terre peucezie (2): occupazione che deve spiegarsi, se non erro, più come una presa di possesso di terre abitate da genti a lui favorevoli, che non come una conquista vera e propria. I Peucezi erano, in fondo, favorevoli alle rivendicazioni italiote: tanto è vero, che si allearono a Roma solo in conseguenza della caduta di Taranto.

Di guisa che credo opportuno di porre in connessione le sorti degli elementi locali nell'Apulia media con quelle dell'Apulia meridionale e di Taranto.

La prima menzione dei Sallentini, come nemici dei Romani, cade nell'anno 306 (3). Nel 301 Cleonimo, chiamato a rivendicare la libertà degli italioti minacciati dai Romani, si insedia nella città sallentina di Thurioi (4). I successi che il proconsole Q. Emilio Barbula ebbe a riportare nel 281 contro i Tarentini, i Sanniti e i Sallentini (5), non dovettero esser decisivi, perchè questi ultimi si allearono a Pirro e ai Lucani: sì che quei successi devono essere stati assai effimeri. Fino alla caduta di Taranto l'Apulia meridionale rimane esente dai danni della guerra, perchè questa continuò a svolgersi da un lato in Lucania, dall'altro nel Sannio: e invero, nel 278 — giusta i fasti — Fabricio Luscino trionfa dei Lucani, dei Sanniti, dei Tarentini e dei Bruzii; nel 277 Giunio Bubulco trionfa dei Lucani e dei Bruzii, e vengono prese Crotone e Locri (6): nel 275 M. Curio Dentato guerreggia presso Malevento, ove ha luogo la nota battaglia, e L. Cornelio Lentulo opera in Lucania (7): di una vera azione guerresca nell'Apulia meridionale manca un vero indizio per questi ultimi anni che preludono la caduta di Taranto.

Ma la resa di questa città, ultimo baluardo contro i Romani (272), segna la fine della indipendenza dei Sallentini: negli anni 267 e 266 sono infatti sottomessi i Messapii, che cedono anche il porto di Brindisi: e anche i Peucezi allora — o poco prima

(1) Dionys. XVII-XVIII, 4-5; Vell. I, 11, 5; Cass. Dio *frg.* 36, 32.
(2) Zon. VIII, 5.
(3) Liv. IX, 42, 4.
(4) Liv. X. 2.
(5) Egli trionfò « de Tarentineis Samnitibus et Sallentineis ».
(6) Zon. VIII, 6; Front. *Strat.* III, 4; App. *Samn.*, 12.
(7) Trionfò « de Samnitibus et [Lucaneis] ».

— si allearono ai Romani (1). La definitiva caduta e quasi distruzione di Taranto nel 209 (2), dà l'ultimo tracollo alla civiltà italiota (3): da allora, gran parte dell'agro tarentino è agro romano. Livio Druso vi deduce una colonia (4), e vasti terreni sono ivi donati nel 201 ai veterani di Scipione (5). Di fronte a questa sistematica romanizzazione perde forse ogni importanza il fatto — pur in sè notevole — che Bari, Orria e Ruvo ancora nel II secolo erano federate, come mostrano le monete (6). Un racconto di Aristosseno, tarentino, conservato da Ateneo (7), ci descrive i greci superstiti adunantisi una volta all'anno a Posidonia per rimpiangere il tempo in cui ancora parlavano greco ed erano liberi; forse è esagerazione, ma anche in questo caso il racconto è sintomatico, specie perchè conservato da uno scrittore greco, e di Taranto (8).

* * *

Nel II secolo i Lucani formavano una confederazione, la cui costituzione democratica rendeva più facile resistere e rifarsi dopo qualche grave rovescio (9). Se poi si suppone col Pais (10) che la Thurioi presa da Cleonimo nel 302 fosse una colonia apula della lucana Thurioi, allora se ne dedurrebbe che i Lucani nel IV secolo ebbero una foga di espansione tale, da colonizzare la fiorente Apulia. Dionisio si allea ai Lucani: nel 390 essi distruggono un corpo di 15.000 italioti, mentre Dionisio, l'anno dopo, ne vince

(1) Liv. *Epit.* 15; Beloch, *It. Bund*, p. 175. Poco importa se i Messapii vennero invece — come altri vuole — sottomessi per immediata conseguenza della resa tarentina (Niese, *Gesch. d. St.* II, p. 63, nota 1).

(2) Strab. VI, 278; Plut. *Fab.*, 22.

(3) Per l'importanza di Taranto rispetto alla società italiota, ved. Droysen, *Gesch. d. Hellenismus*, III, 104 seg.

(4) Beloch, *It. Bund*, p. 63.

(5) Liv. XXXI, 3.

(6) Beloch, *It. Bund*, p. 174.

(7) Athen. XIV, p. 632.

(8) I giudizi del Niese (*Gesch. d. St.* II, 62 ss.) intorno alla romanizzazione, sono certo troppo ottimistici.

(9) Beloch, *It. Bund*, p. 172

(10) *Studii storici*, I, pp. 198 seg.

25,000 presso Caulonia (1). Un altro fatto importante dà la misura della vigoria sociale dei Lucani, cioè il distacco dei Bretti i quali — forse per effetto della caduta di Dionisio (2) — pur essendo in origine un'accozzaglia raccogliticcia, per lo più di servi, rifugiatisi in terra lucana (3), se ne scissero, formando un popolo autonomo e sommettendosi anche alcune città. Questo avvenimento, comune nella storia dei popoli antichi, è indice sicuro di un organismo vivo e forte.

A mezzo il IV secolo, dunque, può datarsi il culmine della potenza lucana. Infatti, poco dopo il 345 i Tarentini si rivolgono a Sparta per avere aiuto contro i prepotenti Lucani. Archidamo guerreggia con essi per cinque anni, ed è ucciso. I Lucani si impadroniscono di Eraclea, e Taranto di nuovo ha bisogno di aiuto, che è loro portato da Alessandro, vinto e ucciso nel 330 o 331, dopo rilevanti successi (4). Nel 330 o 326, si conclude l'alleanza tra Lucani e Romani, secondo la tradizione: pare invece verosimile che si tratti dell'alleanza del 298 (5): e l'importanza capitale di questo decisivo avvenimento ben si vede quando i Tarentini chiamano Cleonimo, per esser in grado di combattere la nuova alleanza.

Durante tutta la terza guerra sannitica, i Lucani nulla soffrono: anzi la guerra stessa si svolge fuori della Lucania e non ha nemmeno per obiettivo la conquista di questa regione; così che l'opinione, che la conquista totale di essa si avverasse proprio durante que-

(1) Diod. XIV, 101-102. Cfr. Beloch, *L'impero sicil. di Dionisio.* (*Atti Lincei*, 1881) pp. 7 ss.

(2) Niese, I, p. 425.

(3) Diod. XVI, 15; Strab. VI, 392.

(4) Liv. VIII, 24, 4: « cum saepe Bruttias Lucanasque legiones fudisset, Heracleam Tarentinorum coloniam Consentiam ex Lucanis Sipontumque Bruttiorum ac Terinam, alias inde Messapiorum ac Lucanorum cepisset urbes ». Su questo passo ved. Pais. *St. di Roma*, II, 2, p. 490 nota, e De Sanctis, II, 293, nota 3.

(5) Diod. XX, 104; Liv. X, 11; Dionis. XVII-XVIII, 1. L'alleanza del 326 è menzionata da Liv. VIII, 19, 1; 25, 2. Cfr. Pais, I, 2, p. 425 nota, e De Sanctis, II, p. 344 nota 1. Notevoli le parole che Livio (X, 11) pone in bocca ai Lucani: « ita obstinatos animos esse, ut omnia ferre ac pati tolerabilius ducant, quam ut numquam postea nomen romanum violent ».

sta guerra e in conseguenza di essa, mi pare un vero preconcetto (1). Nè i fasti nè gli scrittori ricordano vittorie romane contro i Lucani, che erano, del resto, alleati ai Romani: proprio quelle insigni, decisive vittorie, senza le quali era impossibile debellare quel fortissimo popolo. Che queste vittorie non ci fossero, si può dedurre anche dalla logica stessa dei fatti. Perchè i Romani, pur fondando nel 296 le colonie di Sinuessa e di Minturno e forse nel 289 Sena, non fondano nessuna colonia in Lucania allo scopo di corroborare e rendere definitiva — come era loro costume — la nuova conquista? E se si ammette che la conquista avvenisse già intorno al 296, come mai troviamo i Lucani alleati di Pirro, e più forti che mai, e come mai tra il 276 e il 272 ritroviamo narrata e documentata nelle fonti proprio la conquista dei Lucani, coronata nel 273 dalla colonia latina di Pesto? A me pare che in questo caso la critica storica, così demolitrice, abbia esagerato nell'altro senso, creando una serie di avvenimenti, dei quali non ci sono le prove.

Io ritengo dunque che la resa dei Lucani debba datarsi più giù di quanto si è fatto, lasciando libera, s'intende, la critica di supporre che le scarsissime notizie qui sopra discusse possano riferirsi a eventi episodici che per il nostro studio non hanno, nè possono avere, importanza (2).

Dopo morto Agatocle, la fortunata impresa dei Mamertini accende gli animi dei Lucani: i Bruzii riprendono Ipponio, e i

(1) Il preconcetto è evidente, p. es. in De Sanctis, che parla genericamente di battaglie tra Lucani e Romani, senza accorgersi o voler rilevare che nelle fonti non ve n'è alcun cenno (ved. *Storia*, II, pp. 353 e 365).

(2) Frontino I, 61, 2, 11, 2, parla solamente di una spedizione « ex Samnio in Lucanos ». Quanto al divario tra Liv. X, 11 e l'epigrafe *C.I.L.* I 29 = VI. 1285, secondo la quale Scipione Barbato « subigit omne Lucanum opsidesque abdoucit », e che è a ogni modo posteriore di mezzo o un secolo agli avvenimenti cui si riferisce (Wölfflin, *Sitzungsber. Münch. Akad.* 1892, pp. 120 ss.; De Sanctis, *Storia*, II, 352, nota), essa si spiega con una amplificazione apologetica, assai ovvia, a favore del defunto. I fasti tacciono del tutto su queste vittorie di Scipione, e Livio (X, 12) ne ricorda una, ma sugli Etruschi. E M. Curio, che « tertio de Lucanis ovans urbem introivit » (Suet. *De vir. illustr.* 33, 4), dove e quando sconfisse i Lucani? Questa frase, di scrittore tardivo e secondario, e assai vaga in sè, non può permettere deduzioni storiche ragguardevoli, come fa il De Sanctis (II, p. 365).

Lucani assaltano Thurioi. E il contegno dei Romani dà la misura delle forze lucane: perchè quelli, invece di imprendere una delle loro rapide e terribili spedizioni per punire i ribelli, si muovono in soccorso della minacciata città e la presidiano (285). Anche a me pare che il carattere leggendario attribuito dalla tradizione a questo avvenimento — l'epifania di Marte a pro' dei Romani, 20.000 morti, 23 insegne prese (1) — serva bene a far valutare l'estrema importanza di esso. Stenio Stallio poi, duce dei Lucani (2), appare un temibile condottiero, tanto più temibile se — come afferma una fonte (3) — egli capeggiava le forze lucane e bruttie, riunite in una sola riscossa. E infine, quanto narra Plinio, che i Thurini onorarono con una statua d'oro il tribuno Elio che indusse i Romani a soccorrerli: questo fatto singolare lumeggia, meglio di ogni altro, a quale estremo repentaglio i Lucani avevano posto la loro città: sì che possiamo credere allo storico (4) che narra i Thurini essere stati ridotti a schiavi, prima dell'intervento romano (5).

Venuto Pirro in Italia, i Lucani si alleano alla gran nemica di Roma, Taranto, ma questo è l'ultimo atto della loro indipendenza. Partito Pirro, Fabricio trionfa — secondo i fasti nell'anno 278 — dei Lucani, dei Bruzii e degli altri alleati, e prende Eraclea stessa (6): nel 277, Giunio Bubulco trionfa di nuovo sulla nazione Lucana; nel 276 altro trionfo di Q. Fabio Gurgite; nel 273, trionfo di C. Claudio Canina: e in questo anno si fonda la colonia latina di Pesto. Altri trionfi registrano i Fasti dei consoli Sp. Carvilio Massimo e L. Papirio Cursore. E con la pace del 272 si chiude la serie dei trionfi: si concludono alleanze con

(1) Val. Max. I, 8, 6.

(2) Plinio, *h. n.*, XXXIV, 32: « publice autem ab exteris posita est (statua) Romae C. Aelio tr. pl. lege perlata in Sthenium Stallium Lucanum qui Thurinos *bis infestaverat*; ob id Aelium Thurini statua et corona aurea donarunt

(3) Val. Max. I, 8, 6.

(4) Strab. VI, p. 263, C.

(5) Le vittorie di cui Fabricio Luscino, liberatore di Thurioi, si vanta in un discorso a Pirro (Dionis. XIX, 16), vanno accettate con le riserve che impone il modo stesso e la situazione in cui sono narrate, cioè in un discorso autoapologetico, fatto a un nemico.

(6) Cic. *pro Balbo*, 22, 50.

Turi, Metapontio e Locri che ricevono presidî romani (1) e si obbligano a fornire un contingente all'esercito romano (2). E finisce l'indipendenza lucana.

* * *

La lega sannitica in Campania, propaggine del moto federativo lucano, ha il suo culmine nel IV secolo. La dedizione campana a Roma del 343 che indusse questa a proteggere i Campani dagli attacchi dei Sanniti, iniziando così la prima guerra Sannitica, è stata con fondamento negata dalla critica, la quale anzi arriva a ritener fantastica l'intera guerra. Se mai, la dedizione fu un'alleanza vera e propria, un « foedus aequum » (3): a ogni modo, la posizione fatta ai campani nel 338 o 334, veramente privilegiata, concedendosi all'aristocrazia pieni diritti di cittadinanza (4), e a Capua il diritto di batter moneta: questa posizione dimostra bene la forza della confederazione campana, che ancora durante la guerra annibalica persistette col suo senato e il suo capo (5), non senza, a quanto pare, una estesa giurisdizione dei magistrati indigeni (6).

Questo stato di cose — prescindendo, s'intende, dai dettagli giuridici o politici — dura fino alla seconda guerra punica: più precisamente, fino all'azione vigorosa spiegata dai Romani dopo la disfatta di Caudio. Perchè la battaglia di Trifano del 334 (7), non deve essere stata decisiva per la libertà campana; nè la presa di Napoli (316), date le ottime condizioni — la piena autonomia, cioè, e l'integrità del territorio — ottenute da quella città, può venir considerata come avvenimento decisivo: senza dire che Napoli, città greca, non era, nè poteva essere, il centro, o il focolare della civiltà sannitico-campana.

(1) Liv. XXIV, 1; XXV, 15.

(2) Polyb. XII, 5, 2; Liv. XIII, 48.

(3) Ved. Pais, *Storia*, II, 2, p. 290. Cfr. De Sanctis, II, p. 270.

(4) Liv., VIII, 11, 16.

(5) Liv., XXII, 3; XXIII, 7, 35; XXIV, 19; XXVI, 6.

(6) Liv., XXIII, 4: « eas causas suscipere, ei semper parti adesse, secundum eam [litem] iudices dare, quae magis popularis aptiorque in volgus favori conciliando esset ».

(7) Ved. per la data De Sanctis, I, p. 294, nota 1.

Decisivi invece furono i rovesci sofferti dai Sanniti, dopo il disastro di Caudio: ciò che si spiega benissimo poichè la civiltà campana era poi, per origine e natura, civiltà sannitica: la prova migliore di ciò è data dall'alleanza stretta nel 316 tra i Sanniti e i Nucerini in Campania, sotto la minaccia dei progressi che andavano facendo i Romani in Puglia, e del riordinamento militare da essi impresso. Tra quest'anno 316 e il 304 va datata la rovina dell'indipendenza campana. La vittoria di Lautule, l'assedio sannitico di Terracina e varie rivolte (1) ne sono gli ultimi sforzi.

Nel 314 i Sanniti subiscono una terribile disfatta a Terracina, dove diecimila (2) — secondo altri trentamila (3) — restano uccisi. Gli Aurunci vengono quasi distrutti (4), Sora è espugnata (5), Capua è presa (6). Poi, nel 314 è presa Nola (7), alla quale è vicinissima Abella, centro di produzione ceramografica. Anche Saticula, importantissima sede di fabbriche figuline, fu allora presa (8). Queste conquiste furono suggellate con le consuete colonie latine: Suessa (313 o 312), Saticula (313).

Si deve però scendere ancora alcuni anni se vogliamo assistere alla piena sottomissione dei Campani. Importante è il trattato del 304 che chiude la seconda guerra sannitica; nel 295 si fondano le due colonie di Minturne e di Sinuessa. Ciò però non costituisce la completa dedizione, nè la disfatta totale dell'elemento indigeno: infatti, come si è detto, la costituzione originaria della federazione campana durò fino alla guerra annibalica, fino cioè alla capitolazione di Capua del 211, alla quale seguì la distruzione vera della società campana: settanta primati uccisi, circa trecento nobili carcerati, il popolo venduto: e, ciò che più importa.

(1) Liv., IX, 25: « mota... omnia adventu Samnitium cum apud Lautulas dimicatum est, fuerant, coniurationesque circa Campaniam passim factae: nec Capua ipsa crimine caruit ».

(2) Diod., XIX, 76.

(3) Liv., IX, 27.

(4) Liv., IX, 25, 9: « deleta Ausonum gens ».

(5) Liv., IX, 24. I fasti del 312 segnano il trionfo di M. Valerio *de Samnitibus Soraneisque*. La data 312 sarebbe errata (cfr. De Sanctis, II, 322, nota 3), ma ciò poco importa per noi.

(6) Diod., XIX, 76.

(7) Diod., XIX, 101, 3; Liv., IX, 28, 6.

(8) Vell., I, 14; Liv., IX, 28, 7.

o confiscato il suolo a pro' dello Stato romano (1). Con questa resa che segna, per Capua specialmente, ma non solo per Capua, il trionfo della legge romana, l'introduzione dei costumi e della lingua romana, la distruzione della proprietà e della compagine campane: con questa resa si segna la fine della civiltà sannitico-campana.

***

Questa rapida esposizione è sufficiente per mettere in luce un fatto assai importante, che io pongo a base del mio sistema: e cioè che, *fino a mezzo il secolo IV, tutte e tre le regioni godettero della loro indipendenza, ma che questo stato di cose cessò in varie età nelle varie regioni: più presto nella Puglia settentrionale, più tardi nella Apulia meridionale e in Lucania, ancora più tardi in Campania.* Esprimendo questo fatto a mezzo di avvenimenti storici e di date significative, ecco come si può schematizzare.

Regione	Avvenim. decisivi	Data significativa	La produzione dura fino alla
Apulia settentr.	2ª guerra sannitica	318 Resa di Canosa	fine del IV secolo
Id. media e inf.	guerra con gli italioti	209 Resa di Taranto	fine del III secolo
Lucania		273 Pesto colonia	2ª metà del III sec. (o fine)
—	—	272 Trattato	—
Campania	2ª guerra sannitica	314 Presa di Nola (e Abella?)	fine del III secolo
—	—	313 Resa di Saticula	—
—	—	511 Resa di Capua	—

(1) Liv., XXVI. 16, 34: « ad septuaginta principes senatus interfecti, trecenti ferme nobiles Campani in carcerem conditi, alii per sociorum Latinique nominis urbes in custodias dati variis casibus interierunt: multitudo alia Campanorum venum data... urbs servata est ut esset aliqua aratorum sedes, urbi frequentandae multitudo incolarum libertinorumque et institorum opificum retenta: ager omnis et tecta publica populi Romani facta.

Le date segnano avvenimenti decisivi, e naturalmente hanno uno scopo meramente metodologico, e vanno usate con cautela, non dimenticando in ispecie mai che non sappiamo quanto tempo *dopo* l'avvenimento il contraccolpo si fece sentire sulla ceramica locale. Io crederei che si potrebbe ammettere circa un decennio: con che si arriva al termine segnato nella quarta colonna. La data fissata per la Lucania segna un evento che non potè avere la stessa efficacia deleteria come una conquista o una arresa a discrezione: è un trattato punto svantaggioso per i vinti i quali, a quanto pare, ci rimisero solo Pesto, nulla perdendo del loro territorio. Pensando alla grande vigorìa della compagine lucana dobbiamo supporre che la produzione vascolare durasse ben oltre il 272, cessando solo in Pesto e continuando con prodotti scadenti.

Quanto alla Campania, la produzione dovè cessare bensì in Saticula, continuando però, debolmente, fino alla fine del III secolo.

Tutte queste conclusioni sono confermate dai vasi. Quelli di Canosa che si connettono strettamente ai vasi apuli tipici, dai fogliami a volute e a rabeschi, rappresentano questa unica fase, nè offrono alcun esempio di una produzione veramente scadente; è una fabbrica che durò poco, ebbe grande e rapido sviluppo, ripetendo i suoi modelli a sazietà, ma si evolse assai poco, proprio perchè non ne ebbe il tempo. Considero quindi come un errore l'aver ritenuto che i vasi di Canosa appartengano a un periodo tardo e rappresentino la decrepitezza della ceramografia [1]: anzi la decrepitezza non fu nemmeno potuta raggiungere.

Ciò invece avviene a Ruvo, dove la produzione continua al punto da rappresentare un altro periodo posteriore a quello cui appartengono i vasi di Canosa, l'ultimo periodo, privo, o quasi, di policromia [2]. Anche in Lucania la fabbrica di Anzi ha una lunga durata che certo va oltre il 272: è però innegabile che la sua ultima fase, molto scadente, non solo non è in strettissima connessione con le fasi precedenti, ma ha una fisionomia rozza e

[1] Il Patroni (*Ceramica*, p. 142), dice che « i vasi di Canosa sembrano tutti di un periodo piuttosto tardo e giungono all'ultima decrepitezza della ceramografia pugliese ».

[2] Cfr. Patroni, *Ceram.*, p. 143. I vasi di Canosa « sono però notevoli per la policromia che, in questo ultimo stadio dello stile, invade del tutto le figure ». *Ultimo* stadio di Canosa, ma *penultimo* della ceramografia apula.

locale che ben si differenzia dai classici vasi di Anzi. Sì che ritengo che la produzione di questa fabbrica, pur subendo un ristagno o una interruzione dalla conquista romana, continuasse per qualche tempo con minore forza. In Pesto però la produzione dovette cessare poco dopo la colonizzazione romana, e quivi l'evoluzione appare meno duratura (1).

Anche in Campania io credo di dover distinguere due tipi di produzione: l'uno a Saticula, derivato direttamente da modelli attici, che mostra una evoluzione scarsissima e brevissima e che dovette cessare poco dopo la presa della città (313); l'altro prettamente locale, e in generale molto scadente, senza nessuna traccia di influenze attiche, che si ritrova a Saticula, Abella e altrove, e che deve datarsi fra la distruzione della produzione atticizzante e gli ultimi aneliti della civiltà campana.

Tutte queste osservazioni verranno da me svolte e dimostrate nei miei futuri scritti che tratteranno delle singole fabbriche: allora dimostrerò che tra il mio sistema cronologico e la ceramografia v'è stretta armonia e reciproco controllo; il che, non fosse altro, avrà giovato a dare a questa scienza basi storiche solide e precise.

VITTORIO MACCHIORO.

(1) La cronologia che il Patroni, *Ceram.*, p. 73, assegna ai vasi di Pesto, facendoli cessare col 273, è in pieno accordo con le mie argomentazioni e, secondo me, esatta.

IL DIADUMENO DI POLICLETO

1). L'originale.

Non è sopra una creazione statuaria poco nota che vorrei ora richiamare l'attenzione; ma poichè la sicurezza con cui si era proceduto alla identificazione del soggetto del Diadumeno è stata scossa da nuovi elementi ulteriormente presi in esame, mi è sembrato opportuno ritornare sull'argomento con l'intento di:

a) ricercare su quali basi riposino le convinzioni che in proposito si vennero formando;

b) proporre una nuova identificazione del Diadumeno in « Apollo atleta » basata sulla tradizione scritta greca;

c) prendendo poi in esame la creazione statuaria e considerandola nei suoi elementi formali, vedere se alcuno di essi si opponga seriamente alla sua identificazione in Apollo.

a).

Del noto originale policleteo la tradizione scritta non ci riferisce che l'azione con esso rappresentata: « Diadumenum fecit », scrisse Plinio [1], poco meno parco di parole è Luciano [2]: ..... *τὸν διαδούμενον τὴν κεφαλὴν τῇ ταινίᾳ, τὸν καλόν*.

Tuttavia la scarsità di notizie sembrò compensata quando tra le statue antiche giunte sino a noi se ne trovò più d'una riproducente il motivo statuario di cui fanno parola le fonti e si vide che esso coincideva con un insieme di caratteri, che un succedersi d'indagini avevano fatto attribuire all'arte di Policleto. Il

[1] XXXVI, 55.
[2] *Philops.*, 18.

Diadumeno si presentò allora come un giovane di struttura poderosa, privo di contrassegni atti a caratterizzarlo e poichè, d'altra parte, l'azione in cui era stato raffigurato aveva con le gare ginnastiche attinenze non dubbie, l'identificazione venne, direi quasi, da sè: il Diadumeno non poteva essere che un atleta vincitore.

E tale identificazione non avrebbe certo trovato opposizioni se un fatto nuovo, sul quale lo Hauser [1], felicemente richiamò l'attenzione degli archeologi, non si fosse aggiunto a quanto in precedenza era stato preso in esame per giungere alla persuasione che il Diadumeno rappresenti un atleta: intendo parlare della nota replica trovata nel 1894 a Delo. Lo Hauser, osservando che al tronco di sostegno della replica marmorea di Delo sono stati aggiunti dal copista una clamide ed un turcasso, ne dedusse che il Diadumeno non rappresenti un atleta, bensì un Apollo a cui tali attributi si convengono.

Ma il servirsi di un attributo del sostegno, e quindi aggiunta di copista, per identificare una statua non sembrò buon metodo al Loewy [2] che non credette di dover abbandonare la precedente identificazione.

b)

Ora io pur non tenendo conto delle mie ricerche particolari sugli attributi dei sostegni, delle quali non intendo valermi, finchè non siano rese pubblicamente controllabili, vorrei che mi fosse permesso il seguente ragionamento:

Il tipo statuario in questione è stato identificato in atleta, ma tale identificazione non si basa che su probabilità, mancando assolutamente di prove; in difetto di altri elementi, gli attributi dei sostegni acquistano indubbiamente un valore speciale; ora, invece di scartare *a priori* la loro testimonianza per essere essi aggiunta di copisti, vorrei cercare piuttosto se il tipo in questione, in base a tali attributi, non possa realmente rappresentare un Apollo e, poichè nulla finora c'induce a dichiarare errati i risultati degli studî precedenti, vedere se tali risultati reggano ancora con la nuova identificazione. Intendo dire: può il Diadumeno rappresentare un Apollo senza cessare per questo di essere

[1] *Oesterr. Jahresh.* 1905, pag. 41; 1906, pag. 279; 1909, pag. 100.
[2] *Oesterr. Jahresh.* 1905, pag. 269; 1907, pag. 226.

un'atleta? In altre parole, può il Diadumeno essere un Apollo atleta?

E la mia indagine non si presenti inconcludente: le qualità atletiche di Apollo hanno un solido fondamento nella tradizione scritta greca e appunto l'essere state trascurate nello studio dell'archeologia figurata, ritengo sia la causa di più d'una controversia che altrimenti avrebbe potuto non aver luogo.

Ecco, dopo una ricerca molto sommaria, quanto ho potuto rintracciare dei riferimenti alle qualità atletiche di Apollo:

Anzitutto troviamo un accenno generale e molto esplicito sulle relazioni tra Apollo e la palestra: una iscrizione trovata ad Erythrai (1) dà ad Apollo l'epiteto di *ἐναγώνιος*.

Seguono le relazioni tra Apollo e varî esercizi ginnastici, anzi la partecipazione del dio ad essi. Il mito di Giacinto ha reso ben noto Apollo discobolo e per ricordare qui la fonte più antica, citerò Euripide (2). Di un Apollo *δρομαῖος* adorato a Creta e a Sparta, vincitore di Ermete ad Olimpia, danno notizia Plutarco (3) e Pausania (4). E la menzione di tale vittoria riportata su Ermete è certo di speciale interesse, essendo noi assuefatti a considerare Ermete dio *ἐναγώνιος*.

Abbiamo trovato esempî di Apollo discobolo e *δρομαῖος*, ad essi possiamo aggiungerne di Apollo pugilatore, chè appunto col pugilato sembra che Apollo abbia avuto più frequenti relazioni. *Τῖς πυκτικῖς ἔφορος ἐνομίσθη ὁ θεός*, dice di Apollo lo Scholiaste (5). Difatti nel verso dell'Iliade in questione, Apollo è considerato come la divinità che concede al pugilatore la superiorità sull'antagonista. L'inno ad Apollo (6) nomina il pugilato fra le gare istituite in onore del dio dagli Ioni a Delo e nella enumerazione il pugilato precede la danza e il canto.

Pertanto la relazione tra Apollo e il pugilato non si arresta alla poesia omerica e agli Ioni poichè Plutarco (7) ci fa sapere

(1) Dittenberger, *Syll.*, 370, 100.
(2) *Hel.*, 1465.
(3) *Quaest. conviv.*, VIII, 4.
(4) V, 7, 10.
(5) *Ad Il.* Ψ 660.
(6) *In Ap.*, 143.
(7) *Quaest. conviv.*, VIII, 4.

che a Delfo Apollo era venerato come pugilatore: *πύκτῃ μὲν Ἀπόλλωνι Δελφούς... ἱστοροῦσι θύειν.*

Segue poi la menzione di gare di pugilato in cui Apollo stesso partecipando uscì vincitore. Lo Scholiaste, sempre a proposito del verso citato dell'Iliade, narra l'episodio che egli dice di trarre dai poemi ciclici, della gara tra Apollo e Phorbas, gara in cui il presuntuoso mortale restò ucciso. E non solo con mortali Apollo si sarebbe misurato riuscendo superiore, ma lo stesso Ares sarebbe stato da lui vinto in Olimpia (1).

Malgrado la manchevolezza della mia saltuaria ricerca, credo sufficienti le citazioni fatte per convincersi che Apollo aveva rapporti strettissimi con la palestra e ciò doveva avvenire in una determinata epoca e forse soltanto presso alcune stirpi greche ove Ermete aveva attribuzioni diverse; difatti nella poesia omerica dove trovammo Apollo in stretta relazione col pugilato, Ermete non è considerato dio *ἐναγώνιος*, epiteto questo che sembra si trovi associato ad Ermete per la prima volta in Pindaro (2).

Ma le fonti letterarie ci danno anche un'altra notizia, e questa riguarda direttamente la statuaria: l'anonimo autore di Parastaseis (3) ci riferisce che a Costantinopoli, nell'Amastrianos, esisteva una *statua di Apollo pancraziaste*.

Dunque: la statuaria riproduceva Apollo come atleta. Tornando ora al Diadumeno, potremo bene asserire che rappresentando un Apollo atleta, nessun soggetto poteva apparire migliore di quello di Atleta vincitore in atto di cingersi la tenia.

c)

Passiamo ora all'esame dell'opera statuaria in sè ed in relazione soltanto con altre opere statuarie, per vedere se in essa qualche elemento possa seriamente opporsi alla sua identificazione in Apollo. In tal modo intendo giungere alla conclusione dello Hauser, percorrendo, però, una via diversa dalla seguente che egli ha percorso: « Wenn nun aber gerade für die Zeit, in welcher Polyklet seinen Diadumenos schuf, und wenn gerade für die künstlerische Richtung Polyklets ein Apollon mit kurzen Haaren

(1) Pausania, V, 7, 10.
(2) Legrand, in Daremberg e Saglio, *Dictionn.*, Mercurius, pag. 1811.
(3) Migne, 157, 668; Schlosser, *Numism. Zeitschr.*, 1891, pag. 23.

durchaus angemessen wäre; wenn endlich gar ein Apollon im selben Motiv wie der polykletische Diadumenos bekannt wäre, dann wüsste ich wirklich nicht wie man der angedeuteten Folgerung ausweichen könnte ».

Lo Hauser citando Pausania (1), in cui è notizia di una statua collocata avanti al tempio di Ares in Atene, rappresentante *Ἀπόλλων ἀναδούμενος ταινίᾳ τὴν κόμην*, ha già rilevato come il motivo di cingersi la tenia fosse usato dalla statuaria per rappresentare Apollo; passo quindi a quegli elementi del Diadumeno che si credettero contrastanti con l'idea di Apollo: struttura poderosa; capelli tagliati; mancanza di attributi apollinei.

Certo, se riavviciniamo il Diadumeno alle statue di Apollo che da Prassitele in poi creò l'arte greca e greco-romana, ci riuscirà difficile ammettere che col Diadumeno di Policleto sia rappresentata la stessa divinità; considerandolo, invece, in relazione alle statue apollinee del V secolo, le difficoltà diminuiranno di molto e potrebbero anche sparire esaminando il Diadumeno quale opera dello stesso autore che creò il Doriforo.

Fra i tipi di Apollo del V secolo, mi limito a citare la statua colossale del frontone ovest del tempio di Zeus in Olimpia e passo al raffronto tra Doriforo e Diadumeno.

Raffronto questo che al solo enunciato sembrerà una ripetizione di quanto, sulla traccia di Plinio (2), si è fatto da tutti gli archeologi che hanno dovuto occuparsi di Policleto.

Io invece non andrò ricercando nelle due creazioni statuarie quanto possa giustificare l'antitesi che Plinio istituisce tra il *molliter iuvenis* e il *viriliter puer*, come si è fatto finora e come possiamo constatare dalle parole del Furtwängler che fanno conoscere esattamente entro quali limiti si sia svolto il raffronto: « Er (Diadumeno) ist ungleich weicher als dieser (Doriforo) »; « Die Unterschiede vom Doryphoros und Diadumenos sind nur durch die verschiedene Altersstufe der dargestellten Personen bedingt » (3).

Il mio punto di partenza non saranno le parole di Plinio per giungere poi alle due creazioni statuarie, ma prenderò in

(1) I, 8, 4.
(2) XXXVI, 55.
(3) *Meisterw.*, pagg. 441, 456.

esame le due creazioni statuarie in sè stesse, ossia nello spirito della loro concezione e nei loro elementi formali; conseguenza indiretta di ciò potrebbe essere una inaspettata luce nelle parole di Plinio.

Guardando le due creazioni, una notevole divergenza nella rappresentazione del corpo umano è manifesta. Abbiamo, è vero, nelle due opere la stessa struttura poderosa, ma lo spirito della concezione è assolutamente diverso. Col Doriforo sembra che Policleto non abbia avuto altro scopo all'infuori di quello di mostrare un bel campione di razza umana, il carattere del quale non saprei mettere in evidenza meglio che servendomi delle parole del Rayet (1) che, più efficaci della migliore replica statuaria, rievocano ai nostri occhi in tutta la sua vita l'esemplare policleteo: « La lance sur l'épaule, il passe, marchant d'un pas délibéré, regardant bien en face, développant avec complaisance les belles lignes de son corps ».

Ad esso si contrappone nettamente il Diadumeno: in questo la testa, mediante il convergere in essa dell'attività del soggetto, sembra richiamare a sè l'attenzione dell'osservatore. E le divergenze non si limitano all'idea d'insieme, ma si possono seguire anche nei particolari. Il Couve (2), infatti, occupandosi della replica di Delo osserva che il Diadumeno, pur restando fedele al Canone, ha il torso più slanciato e flessibile, senza aver perduto in vigore, e il viso s'è allungato, affinato; aggiunge inoltre, che l'insieme non manifesta quella esuberanza di salute piuttosto materiale che si potè rimproverare al Doriforo, il Diadumeno gli apparisce più elegante.

Da tali divergenze tra le due opere dello stesso autore, riproducenti in apparenza lo stesso soggetto — figura giovanile nuda —, traggo la seguente deduzione:

Dato il carattere dell'arte greca del periodo classico, in cui i singoli autori, piuttosto che individualizzarsi, miravano a portare ognuno il proprio contributo d'osservazione e di progresso al patrimonio comune d'idee e di forme — carattere, del resto, che si può ritenere comune a qualunque forma d'arte nel suo periodo

(1) *Monum.*, I, Le Diad., pag. 14.
(2) *Mon. Piot.* III, pag. 139.

ascendente —, dobbiamo considerare l'arte di Policleto sotto un punto di vista totalmente diverso da quello dell'arte dei nostri giorni, e l'aver voluto creare con un'impronta sensibilmente diversa questi due tipi, deve necessariamente contenere un'intenzione che non sembra sufficientemente posta in luce col ravvisare nel Diadumeno l'influsso attico e col tener conto dello sviluppo naturale del genio dell'artista. Tanto più che, regnando l'accordo nel ritenere anteriore il Doriforo, non sembra poi così naturale questo sviluppo artistico cui accenna il Conve, se poco prima ha manifestato l'opinione che dal Doriforo al Diadumeno lo stile di Policleto si sia in qualche modo ringiovanito.

E non sembra neppure sufficiente la causa addotta dal Rayet, per cui il Doriforo incarnerebbe l'idea di Aristotele, riproducendo il giovane a cui le umiliazioni della vita non hanno ancora tolto la tranquilla sicurezza di sè e all'incontro qualche anno di più avrebbe dato al Diadumeno maggiore modestia. Tale causa non sembra sufficiente perchè in verità, tra i due giovani non è tanto rimarchevole la differenza di età che dovrebbe giustificare un così profondo mutamento psichico.

Ammettendo invece che il Doriforo rappresenti un mortale e il Diadumeno un dio, le divergenze coinciderebbero coll'estrinsecazione di due diverse nature; e se nel Doriforo è espresso il trionfo della materia, nel Diadumeno la materia sembra dominata da un raggio d'intelligenza richiamato sul suo viso mediante il felice espediente della inclinazione della testa. Tale inclinazione non starebbe quindi ad esprimere la timidezza del soggetto, ma sarebbe soltanto un mezzo per cui, lasciando sporgere la fronte sul profilo, si aggiunge profondità all'occhio e si conduce sul viso un gioco d'ombre che giova all'illusione d'una vitalità intellettuale.

Certo, queste non sono che impressioni soggettive; pur tuttavia credo necessario esprimerle perchè, assuefatti come siamo a non vedere nel Diadumeno se non caratteri atletici ed umani, mi sembra opportuno non trascurare nulla di quanto possa metterci sulla strada di dare al turcasso sospeso al tronco di sostegno della replica di Delo, il valore interpretativo che non possiamo negargli *a priori*, ma soltanto se costretti da ragioni inconfutabili.

Per ciò che riguarda l'inclinazione della testa, è ben vero che essa sembra più adatta ad esprimere la modestia del soggetto che

non l'attività della sua mente e quindi, nel caso del Diadumeno, una superiorità morale sul Doriforo. ma, come i moderni, potrebbero essere stati tratti in errore anche gli antichi, se di Policleto si diceva « non explevisse deorum auctoritatem » (1).

Di fronte al Diadumeno Apollo vorrei dire piuttosto che l'idea di Policleto fosse troppo elevata per poter essere seguìta da tutto un pubblico: Policleto con la sua arte aveva dato agli uomini quanto egli aveva trovato di più bello ed armonioso per la riproduzione del loro corpo, ma sopra tutte le creazioni belle della natura egli avrebbe collocato il pensiero e di esso avrebbe voluto far dono ai suoi dei.

Il Diadumeno non ha i lunghi riccioli scendenti sul collo, quasi costanti in Apollo, ma che tale caratteristica non sia necessaria nelle raffigurazioni del dio, lo ha già dimostrato con esempi lo Hauser; tuttavia, anche per questo particolare, un confronto col Doriforo non sembra inopportuno.

I capelli del Doriforo, divisi in ciocche incurvate ad artiglio, aderiscono al cranio che ricoprono senza adornare, mentre nel Diadumeno l'intenzione di servirsi dei capelli come di un naturale ornamento, apparisce manifesta: non è più la massa incollata al cranio, essa invece tenta staccarsi in riccioli nascenti che sfuggono abbondanti sotto la tenia e l'affondarsi di questa nella capigliatura sembra un efficace mezzo per dare l'illusione della sua morbidezza.

Il Furtwängler (2) che aveva notato la totale diversità del trattamento dei capelli tra il Diadumeno e tutte le altre opere che si possono attribuire a Policleto e ai suoi scolari, ne cercò la causa nell'evoluzione artistica dello scultore; tutto si spiega invece molto meglio quando si ammetta che Policleto abbia dato ad Apollo i capelli corti che convenivano all'atleta, ma con ogni suo studio abbia cercato che tale atleta non venisse confuso con un umile mortale: di qui i capelli soffici e inanellati; di qui, come già notammo, il distacco totale nello spirito della concezione tra Doriforo e Diadumeno.

Quanto all'assenza di attributi apollinei, lo Hauser ha già messo in luce come ciò derivi dall'azione in cui il dio è

(1) Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10, 7.
(2) *Masterpieces*, pag. 268.

rappresentato; aggiungo che in quest'ordine d'idee il Diadumeno non resterebbe isolato, giacchè l'Apollo Saurottono, che ci si presenta anch'esso in un'azione umana, è anche privo di qualsiasi attributo della divinità e avrebbe potuto venir scambiato per un fanciullo mortale.

Inoltre, lasciando per un momento le ricerche dello studioso per trasportarci nel dominio dell'arte, sembra ovvio che uno scultore come Policleto si sia creduto capace di lasciare intendere ai suoi contemporanei la natura del soggetto rappresentato, cercando soltanto di estrinsecarne il carattere, senza dover ricorrere ad attributi che, a guisa di cartello esplicativo, ne informassero il pubblico.

Certo, nella creazione in parola, il carattere apollineo non risulta perspicuo a noi che tra le raffigurazioni del dio abbiamo più che altro presenti creazioni posteriori al quinto secolo, rispondenti ad un ideale artistico ben diverso da quello che ancora nel quinto secolo dava forma alle raffigurazioni di Apollo. E se anche l'estrinsecazione del soggetto divino non si paleserà nel Diadumeno per mezzo di caratteristiche ben marcate, e saremo invece costretti a ricercarla in un insieme di tenui sfumature, ciò sarà perfettamente giustificato trattandosi di creazione d'uno scultore a cui si attribuisce il detto: *τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεσθαι* (1).

Riassumendo: dopo aver accertato che Apollo era in relazione con gli esercizi atletici e che la statuaria lo raffigurava anche come atleta, trovandoci di fronte ad una creazione di Policleto di cui la tradizione scritta non ci riferisce che il motivo statuario — motivo in uso per statue di atleti e di Apollo — non avendo trovato nulla da opporre alla sua identificazione in Apollo, niente c'impedisce di chiamare tale creazione Apollo atleta.

2) Le repliche.

Intendo ora ricercare se sia da ammettere che anche i più tardi copisti romani avessero la coscienza di riprodurre un Apollo, in un'epoca in cui l'ideale artistico del dio aveva subìto un mu-

(1) Filone di Bisanzio, Introd. *Βελοποιικῶν*; Rayet, *Monum.* I, Le Diad., pag. 10.

tamento tanto profondo; o se dovremo pensare, piuttosto, che la qualità di atleta nella creazione policletea, abbia avuto il sopravvento sulla natura divina del soggetto.

* * *

È certo che il concetto d'un Apollo atleta sembra sia andato perdendosi nella tradizione greca. Plutarco ce ne dà testimonianza. Egli si dice che doveva pur esserci una ragione per cui gli Ateniesi avevano consacrato il ginnasio ad Apollo e riesce ad appagarsi rispondendosi: *παρ'οὗ τὴν ὑγίειαν ἔχομεν θεοῦ, τοῦτον εὐεξίαν τε διδόντα, καὶ ῥώμην ἐπὶ τοὺς ἀγῶνας ᾤοντο* (1).

L'esame di quelle statue che passano per repliche del Diadumeno di Policleto, può portare luce a questo punto della mia ricerca.

Il Michaelis (2) nel suo studio sul Diadumeno di Policleto comprese tra le repliche statuarie del tipo: il bronzo Janzé (3), la statua di Vaison (4) e la statua di Madrid, escludendone la statua Farnese, che pure era stata ritenuta fino allora replica dello stesso originale policleteo. Il Michaelis non fa considerazioni speciali sulla statua di Madrid, di cui non conosceva che dei disegni, e limita le proprie osservazioni al bronzo Janzè e alla statua di Vaison.

In quest'ultima un fatto lo colpisce singolarmente: le proporzioni non corrispondono a quelle del Doriforo, ossia al canone di Policleto: il torso è notevolmente accorciato; nel bronzo Janzé, invece, può ritrovare le proporzioni del Doriforo. Dopo aver constatato tale singolarità, il Michaelis ritenne il bronzo fedele all'originale di Policleto e attribuì all'arbitrio del copista le alterate proporzioni dell'esemplare di Vaison; dello stesso parere furono in seguito quanti ebbero occasione di parlare del Diadumeno di Vaison.

Senonchè, dopo lo studio del Michaelis ed anche dopo quello più recente del Furtwängler (5), un nuovo esemplare si è offerto

(1) *Quaest. conviv.*, VIII, 4.
(2) *Annali dell'Ist.*, 1878, pag. 11.
(3) Rayet, *Monum.*, I.
(4) *Monum. dell'Ist.* X, tav. IL.
(5) *Masterpieces*, pag. 244.

all'indagine sul Diadumeno di Policleto, quell'esemplare appunto che, a buon diritto, è ritenuto la migliore copia a noi pervenuta: la replica di Delo (1).

Il Michaelis confrontando il Diadumeno Farnese con gli altri due esemplari, Janzé e di Vaison, potè accorgersi di divergenze essenziali, di tal natura da escludere che esse siano repliche d'un unico originale; confrontando ora la statua di Vaison con la statua di Delo, credo che si debba venire ad una conclusione analoga.

Nel confronto lascio da parte il bronzo Janzé perchè, secondo quanto stabilì il Furtwängler, esso non è copia dell'originale in questione, ma libera imitazione; difatti per la direzione della testa e del braccio sinistro, per la forma del cranio e la posizione della tenia, differisce tanto dalla statua di Vaison quanto da quella di Delo.

Confrontando dunque, le due repliche marmoree, abbiamo da una parte la statua di Vaison con il torso accorciato, rispetto alle proporzioni del canone policleteo, e dall'altra la statua di Delo che, secondo le affermazioni del Couve, si conforma al canone per quanto rigorosamente è possibile. Tuttavia, oltre le proporzioni, dal confronto risulta evidente un'altra divergenza: la posizione del braccio destro. Nella statua di Delo, la vista di faccia ci presenta il braccio destro, come il sinistro, quasi perfettamente di profilo, nella statua di Vaison è introdotto invece lo scorcio.

Allarghiamo ora il confronto ad un nuovo esemplare: la terracotta di Smirne. Nella questione del Diadumeno di Policleto, tale esemplare ha, senza dubbio, un'importanza speciale. Il Murray (2), dopo aver trovato che le proporzioni di esso, in opposizione all'esemplare di Vaison, non si scostano dal canone di Policleto, osserva che la superficie ne fu lavorata quasi ad imitare gli effetti del bronzo; è quindi indotto a congetturare, perfino, che l'autore abbia avuto avanti a sè l'originale di Policleto. L'importanza che il Murray ha voluto dare al Diadumeno di Smirne è pienamente confermata dal Furtwängler, che disse appartenere l'esemplare ad un piccolo gruppo di terracotte, copie reali di creazioni antiche, appartenenti tutte approssimativamente al primo secolo a. C., epoca

(1) Couve, *Mon. Piot* III, pag. 139.
(2) *Journ. of hell. stud.*, 1885, pag. 244.

in cui vennero in uso le repliche esatte di originali anteriori.

Come osservò il Murray, anche la terracotta di Smirne differisce nelle proporzioni dall'esemplare di Vaison; in tutti gli altri particolari, compresa la posizione del braccio destro, concorda colla statua di Delo.

Abbiamo, quindi, da una parte il marmo di Delo e la terracotta di Smirne in cui le proporzioni rispondono al canone policleteo e in cui l'atto del *διαδεῖσθαι* è reso in un motivo alquanto rigido, ma pienamente rispondente alle esigenze d'una tecnica non ancora perfettamente liberata dalla costruzione schematica della statuaria a viste parallele (1); a questi due esemplari si contrappone la statua di Vaison ove le proporzioni policletee sono state alterate e l'azione del *διαδεῖσθαι* ha guadagnato in spigliatezza, liberandosi definitivamente dalla tirannia del parallelismo (2).

Ora di fronte a simili divergenze, che sono fondamentali e non imputabili affatto alla poca scrupolosità del copista, potremo ancora ripetere che la statua di Vaison sia replica dello stesso originale del Diadumeno di Delo? E, se per quanto riguarda l'accorciamento del torso, il Murray potè sostenere che esso è conforme al canone più recente introdotto da Lisippo, nello spostamento del braccio destro siamo costretti a riconoscere in maniera molto più sensibile un'altra innovazione, dipendente anch'essa da un ulteriore sviluppo dell'arte e precisamente da un'arte molto posteriore a quella secondo i cui dettami Policleto lavorava. Il Murray, a proposito del Diadumeno di Vaison, pensò che il copista, pervaso dalle nuove correnti artistiche, sia stato indotto ad alterare le proporzioni eseguendo una copia del Diadumeno di Policleto; da uno stesso sentimento il Paris (3) ritiene sia stato gui-

(1) Loewy, *Naturwiedergabe*, pag. 25; Della Seta, *La genesi dello scorcio*, pag. 31.

(2) La perdita delle mani nelle repliche di Delo e di Smirne c'impedisce di proseguire il confronto col Diadumeno di Vaison, confronto che, con molta probabilità, segnerebbe per quest'ultimo un altro passo verso la naturale riproduzione del gesto di cingersi la tenia. Infatti, mentre i diadumeni del Louvre e Farnese stringono la tenia chiudendo tutta la mano, nella statua di Vaison, invece, la mano destra conservata presenta l'indice disteso, mossa questa molto naturale per aumentare la tensione della benda.

(3) *Mon. Piot*, IV, pag. 74.

dato il copista esecutore di un'altra supposta replica: il creduto Diadumeno di Madrid (1).

A me sembra che, trattandosi di esemplari che si fanno rimontare ad epoca in cui si eseguivano copie di originali antichi, se con esse lo scultore ha riprodotto fedelmente un originale, o tuttalpiù con quelle sole varianti imputabili ad errori di esecuzione, il suo lavoro potrà essere chiamato copia, altrimenti sarà più esatto ammettere che egli, pur seguendo molto da vicino un tipo ben noto, abbia inteso variarlo e creare quindi un nuovo originale.

Del resto nello stesso ordine d'idee sembra che fosse il Furtwängler (2), quando, esaminando quelle statue di atleti che si versano l'olio, ritenute copie d'un unico originale, potè invece riconoscere tre originali diversi, ai quali lo Amelung (3) ne aggiunse un quarto.

Analogamente si potrebbe quindi procedere per i diadumeni: la creazione di Policleto avrebbe in seguito dato vita ad altre creazioni da essa dipendenti, ma da non confondersi con essa. E poichè dalle repliche del Diadumeno di Policleto, il Michaelis cominciò col separare la statua Farnese, la via è già aperta per asserire che non tutte le statue di diadumeno a noi pervenute siano repliche di un unico originale.

Ammettendo, quindi, per gli esemplari in questione tre originali: uno per la statua di Delo e la terracotta di Smirne, un secondo per il Diadumeno Farnese, un terzo per il Diadumeno di Vaison, non può cader dubbio in quale delle tre debba riconoscersi la creazione di Policleto: nell'originale del marmo di Delo e della terracotta di Smirne.

Adesso riprendendo quanto mi domandavo prima d'iniziare l'esame delle varie statue di Diadumeno giunte fino a noi: dovremo riconoscere in tutte una raffigurazione di Apollo atleta? Per l'originale di Policleto non ho trovato nulla che vi si opponga, non così per i successivi.

Il legame tra Apollo e la palestra sembra sia andato rallen-

(1) Maviglia, *Bull. comun.*, 1911.
(2) *Masterpieces*, pag. 261.
(3) *Einzelverkauf*, 222.

tandosi nella coscienza dei Greci, presso i quali Ermete ἐναγώνιος finì per trionfare; ammettendo ora, almeno per la statua di Vaison, un originale non anteriore al completo sviluppo della statuaria segnato da Lisippo [1] col raggiungimento della piena corporeità, un Apollo del tipo del Diadumeno di Policleto, rispondente ad un ideale religioso ed artistico, ormai tramontato, avrebbe potuto difficilmente sostenersi vicino alle nuove creazioni in cui il tipo di Apollo, dapprima soltanto ringiovanito e ingentilito, doveva incamminarsi addirittura verso l'effeminatezza. Quindi, poichè Pausania stesso che ci ha dato notizia di un Apollo diadumeno, ci riferisce anche di atleti diadumeni [2], concludo:

1) affermando che l'originale di Policleto rappresenti un Apollo atleta:

2) ritenendo probabile che esso, in seguito, sia stato usato dagli imitatori a riprodurre atleti umani.

* * *

Dopo quanto ho fin qui esposto, mi resta ancora a segnalare una circostanza che credo aumenterà l'attendibilità della mia proposta di riconoscere nella statua policletea una raffigurazione di Apollo atleta.

Una questione identica a questa sorta per il Diadumeno di Policleto, si agita per l'originale dell'Apollo Choiseul-Gouffier [3], La discussione sulla natura divina od umana di questa creazione statuaria non è ancora chiusa [4]: anch'essa rappresenta per alcuni un Apollo, per altri un atleta. La divergenza essendo di egual natura non potrebbe per la medesima via trovare una soluzione?

ADA MAVIGLIA.

(1) Loewy, *Lysipp.*

(2) V 11.3; VI 4.5.

(3) Conze, *Beiträge*: Waldstein, *Journ. of hell. st.*, 1880, pag. 170.

(4) Mac Dowald, *Journ. of hell. st.*, 1904, pag. 203; Dickins, ibid. 1906, pag. 278.

PICCOLO IPOGEO DELLA FAMIGLIA *CEICNA* DI CHIUSI (1)

La scoperta avvenne casualmente nell'estate 1901, poco dopo la mietitura, in un terreno di proprietà del sig. Guglielmo Cartoni di Città della Pieve, situato a S. Benedetto, frazione del Comune di Castiglione del Lago, e precisamente in un campo coltivato a grano, poco più su della strada che gira sotto la villa. Un carro di buoi, passando in quel punto, aveva cagionato un avvallamento nel suolo. Mosso dalla curiosità di conoscere il perchè dell'avvallamento, e sospettando l'esistenza di qualche ipogeo, il sig. Cartoni fece chiamare alcuni esperti scavatori di Chiusi; e questi, aperta una trincea un po' più a valle della frana, scoprirono un viottolo che conduceva ad una cameretta sepolcrale, la quale era chiusa in basso da alcune pietre e più su da un tegolo graffito. La cameretta, di forma quadrangolare, misurava 2 metri circa per lato, era scavata nel terreno e rinforzata da quattro lastroni di travertino, due dei quali sostenevano i lati, mentre gli altri due, posando su di essi, ne formavano il tetto. Uno di questi lastroni del tetto, cedendo al peso del carro e dei buoi, si era spezzato, e con la sua caduta aveva danneggiato una parte della suppellettile funeraria deposta a sinistra, e prodotto lo scoscendimento nel terreno superiore.

Lungo le pareti della cameretta, eccettuata quella della porta, correva una panchina di pochi decimetri di spessore, tagliata nel terreno stesso, e su di essa si trovarono ancora in posto tre piccoli

(1) Le notizie che riguardano questo ipogeo furono da me raccolte dalla bocca del signor Cartoni, testimone dello scavo, nel gennaio 1902. Tutti i materiali poi che ne componevano il corredo, furono acquistati dalla Prefettura dei SS. Palazzi Apostolici ed esposti nella sala Leonina del Museo Gregoriano-Etrusco.

ossarii di terracotta, uno in mezzo alla panchina di fronte all'entrata, e due su quella a destra. Un altro doveva trovarsi sulla panchina di sinistra, e da questa parte furono cavati i frammenti coi quali si potè ricomporre il prospetto di un quarto ossario; ma ivi era andato a cadere il travertino del tetto, così che in quel punto si era formato un mucchio di terra e di pietre, e nell'estrazione non si tenne conto rigoroso di tutti i più minuti frammenti: si perdettero perciò il coperchio e le altre parti dell'ossario.

Fig. 1.

a. *b*. *c*. *d*. *a'*.
e.
f. *g* (1. 2. 3. 4. 5). *h*.

Il resto della suppellettile funeraria si componeva dei seguenti oggetti:

Due anforette di bronzo (fig. 1 *a a'*) a ventre schiacciato, collocate sul pavimento della cameretta l'una a destra e l'altra a sinistra dell'entrata: l'una, provvista di anse che si attaccano sul ventre del vaso con foglia di edera, misura 19 centimetri di altezza, e 11 di diametro nella bocca; l'altra, eguale di forma alla prima, ma senza anse, col ventre più schiacciato e con una parte del fondo corroso dall'ossido di rame, misura in altezza soltanto 17 centimetri.

Una grande anfora di terracotta (fig. 1 *e*), con piede a punta e con due anse, appoggiata all'angolo a sinistra della porta: altezza m. 0.70.

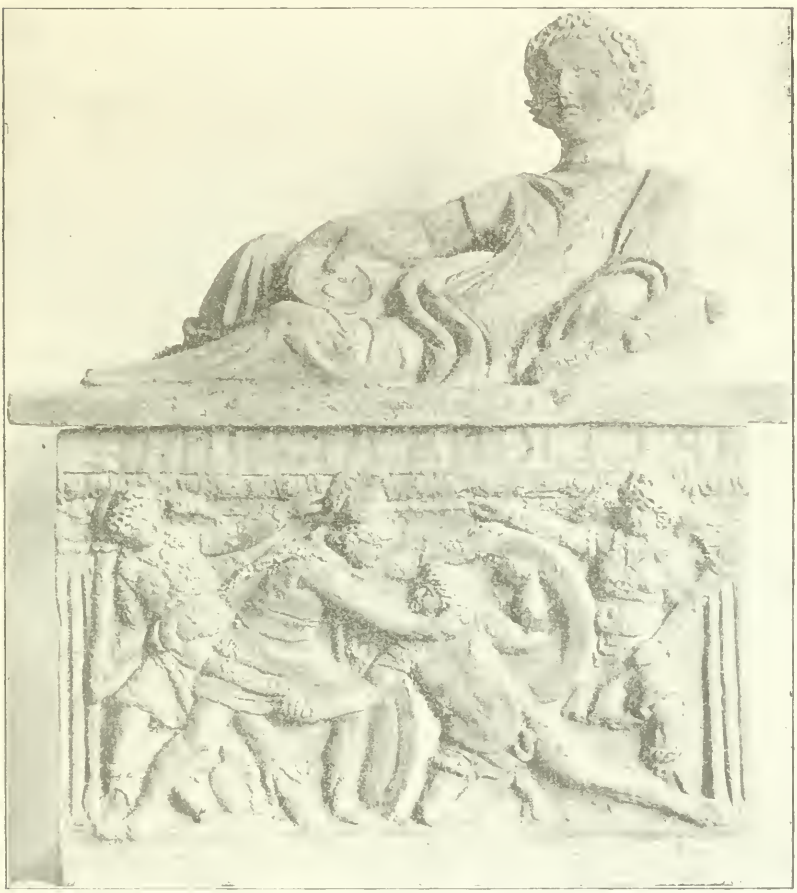


Fig. 2.

Un'olla rozza (fig. 1 *f*) in mezzo alla cameretta, dinanzi alla porta, alta m. 0.195.

Uno specchio graffito, col manico spezzato (fig. 1 g^2) che misura m. 0,185 di lunghezza e m. 0.12 di diametro. Si trovava appoggiato alla panchina di fondo dinanzi al primo ossario (fig. 2).

Il graffito rozzissimo e comunissimo, tracciato con pochi tratti, rappresenta due figure convenzionali affrontate.

Accanto allo specchio un piccolo unguentario di terracotta semplice, a forma di fuso mancante della bocca (fig. 1 g^3), alto m. 0,115.

Altri oggetti, dei quali non mi fu dato stabilire la collocazione precisa, sono: un'armilla omerale di bronzo (fig. 1 g^4) rotta in due pezzi e senza alcun lavoro apparente di ornato (diametro m. 0,12); una tazzetta di terracotta rossa (altezza m. 0,045, diametro m. 0,14, fig. 1 g^1); un piccolo orcio di terracotta (fig. 1 g^5) con ansa verticale e con bocca circolare (altezza m. 0,095, diametro m. 0,065).

La parte più interessante della tomba sono certamente gli ossarii, per le iscrizioni da cui sono distinti, per le figure dei coperchi ancora conservate e per la bella policromia, di cui due almeno di essi dànno esempio, e che apparirebbe perfetta, se l'umidità e le infiltrazioni del terreno non avessero diffuso su tutto una specie di gromma che attenua e nasconde in parte la vivacità dei colori.

Il primo ossario (cm. 42×31) è quello che occupava il posto d'onore in mezzo alla panchina di fronte alla porta, e rappresenta nel prospetto la scena di Eteocle e Polinice nell'atto di uccidersi a vicenda (ved. fig. 2). Questa scena, eseguita a stampo, non offre nulla di particolare [1]. Vi è notevole soltanto la conservazione dei colori — giallo, rosso e ceruleo — i quali dànno risalto ai particolari delle armi e del panneggio. L'iscrizione dipinta in rosso sul lembo superiore del prospetto è la seguente:

ar : ceicna : anainal :

I due punti in fine dell'iscrizione sono certissimi: si badi però che il piccolo tratto obliquo in basso sotto il punto inferiore non è altro che l'estremità della fiamma della torcia che, portata dal vento, piega verso sinistra.

Sul coperchio è rappresentata la figura semiritta del defunto, modellata con cura e ritoccata a stecco. Essa si eleva sul piano del coperchio cm. 25: si appoggia col fianco e col braccio sinistro

[1] È rappresentazione comunissima sugli ossarii chiusini. Vedi Brunn-Körte, *I rilievi delle urne etrusche*, vol. II, 1°, pag. 32 e segg.

ad un guanciale, tiene colla destra distesa sull'altro lato una patera e volge il capo e lo sguardo in avanti come per guardare chi si fosse affacciato alla porta dell'ipogeo. Indossa una tunica ornata sul petto di due clavi verticali purpurei, con maniche, le quali arrivano alla metà dell'omero, ed un mantello che ricopre la spalla sinistra, e, girando intorno alla schiena (fig. 3), avvolge sul davanti la parte inferiore della persona. La tunica e il mantello sono di color giallo chiaro; il mantello poi è ornato all'orlo e di

Fig. 3.

traverso da strisce rosse. La testa porta una ghirlanda di fiorellini bianchi e rosei, sotto la quale sporgono sulla fronte i capelli (fig. 4); e termina sulla nuca con foglie verdi unite ai due capi da una tenia le cui estremità pendono sul collo (fig. 3). Nelle forme asciutte del corpo, nell'atteggiamento eretto e vivace delle spalle e della testa questa figura rappresenta quella di un uomo fiorente d'età. La tinta della carnagione è rossastra, e le ciglia e le sopracciglia sono indicate con strisce brune.

Il secondo ossario (cm. 45×30) è quello che si trovava accanto al precedente sulla panchina di destra (1). Conserva tracce

(1) Nella fig. 1 è quello che si vede per primo a destra.

Fig. 4.

Fig. 5.

evidenti di policromia, ma più danneggiata che nel primo ossario. Il prospetto rappresenta la scena medesima e mostra nel lembo superiore dipinta in rosso l'iscrizione seguente:

larθ: ceicna: larθal: venzanal

Non tutte le lettere appaiono per intero, perchè ricoperte in parte dalla gromma: così la *l* iniziale di *larθ*, la *i* di *ceicna*, la *e* e la seconda *n* di *venzanal*; ma non per questo, come ognun vede da sè, può essere meno certa la lettura.

La figura semiritta del coperchio si eleva cm. 23, nell'atteggiamento delle braccia come nell'ossario precedente; ma le forme del corpo sono più piene e più abbandonate sulla schiena, e la faccia ha lineamenti più grossi, come di persona più avanzata in età.

Gli occhi sono dipinti con iride rossastra su fondo bianco, lo sguardo è rivolto obliquamente innanzi, e la testa ha i capelli uniti da una corona tortile più stretta, e da una seconda che termina sul davanti con largo fogliame (forse di vite), il quale fa da cornice sulla fronte e sulle tempia nascondendo affatto i capelli. La tinta delle carni anche qui è rosso-bruna, e con strisce più scure sono indicate le ciglia e le sopracciglia (fig. 5).

Il terzo ossario (cm. 34×23) si trovava per primo sulla panchina a destra della tomba (1). Era pur esso dipinto, ma i colori sono quasi interamente scomparsi sotto una fitta crosta calcarea. La rappresentazione del prospetto è un soggetto abbastanza comune nelle urnette chiusine, interpretato già come un'avventura di Cadmo alla fondazione di Tebe; ma che meglio va ricondotto alla leggenda dell'eroe Ateniese, che, combattendo a Maratona con un aratro, uccise un gran numero di nemici (2).

Sul lembo superiore è dipinta l'iscrizione:

la : ceicna : anainal

La figura del coperchio è interamente coricata, avvolta nel mantello, col capo quasi affondato in due guanciali. La testa ha un aspetto come infantile, con lunghi capelli senza ghirlanda e con le orecchie sporgenti (fig. 6).

(1) Nella fig. 1 è quello che si vede per primo a sinistra.
(2) Veli Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, I, 1, p. 353.

Del quarto ossario non si è conservato altro che il prospetto (cm. 43×28), spezzato in parecchie parti, ma poi ricongiunte. Ha tracce chiarissime di policromia, e porta l'iscrizione dipinta in rosso sul margine superiore:

arnθ : ceicna : anainal

La scena rappresentata in esso è ancor quella dei primi due: Eteocle e Polinice che a vicenda si uccidono (fig. 2).

Fig. 6.

Il tegolo, che doveva chiudere la porta (m. 0,595×0,460) aveva una iscrizione graffita per traverso; ma di questa non si leggono ora che poche lettere: *lau* . . . .; il resto è sgraziatamente scomparso colla calce sulla quale era tracciato, quando il cimelio fu cavato dal terreno e ripulito.

Confrontando fra loro le quattro iscrizioni:

ar : ceicna : anainal
larθ : ceicna : larθal : venzanal
la : ceicna : anainal
arnθ : ceicna : anainal

salta subito all'occhio l'identità del gentilizio *ceicna* (= lat. *Caecina*) per tutti e del matronimico *anainal* (= lat. *Anainia natus*) per tre delle persone deposte nel piccolo ipogeo. Questo appartenne pertanto alla famiglia *Caecina*, diffusa specialmente nel territorio volterrano, ma non ignota anche in altre parti dell' Etruria (1), e tre delle persone nominate ebbero la madre medesima nata nella famiglia *Anainia*, nota essa pure in varie parti della regione e specialmente nel territorio chiusino (2). Si tratta anzitutto perciò di tre fratelli: *ar. la. arnθ.*

Non può non recar stupore l'identità di fatto, se non apparente, anche del prenome di due di essi: *ar.* e *arnθ.*, perchè il primo è abbreviazione regolare del secondo. Osservando però, come mi suggerisce il signor prof. E. Lattes, che *ar*: *ceicna* può per avventura tenersi alla forma romana più corretta di *arnθ*: *ceicna* (quasi come *M. Tullius* rimpetto a *Marcus Tullius*), è lecito supporre che siasi scritto regolarmente *ar*: *ceicna* per designare il defunto il quale occupava il posto d'onore perchè primogenito e *paterfamilias* e invece *arnθ*: *ceicna*, con dizione più libera, per designare il fratello minore e di minore capacità giuridica. (3). Resta il secondo dei *Caecina* che mostra un matronimico diverso: *venzanal* (= lat. *Ventiania natus*) (4). Esso è anche il solo dell'ipogeo che porti un nome quadrimembre: prenome, nome, prenome paterno e matronimico, come, per es., *A. Papirius A. f. Satellia natus* (5). Ne

(1) Vedi p. es. a Sovana, su una delle due statuette di piombo: *Ausonia*, IV (1909) p. 37 e seg., e altrove. E. Lattes, *Etruskisch-latein. oder etruskisierende Wörter u. Wortformen der latein. Inschriften* in *Archiv für latein. Lexikogr.*, XIII (1903) p. 183; e W. Schulze, *Zur Geschichte latein. Eigennamen* (Berlin, 1904) sub voce.

(2) Vedi E. Lattes, loc. cit. p. 122 e nell'*Indice lessicale etrusco* (*Memorie della R. Acc. di Arch. Lettere e Belle Arti* di Napoli), vol. I (1908) p. 112 e seg.; W. Schulze, ibid. sub voce.

(3) Lo strano fenomeno si potrebbe spiegare anche coll'ipotesi che *arnθ* fosse morto avanti la nascita di *ar*, per cui il secondogenito avrebbe ripreso il prenome del primo. Se ci fosse conservato il coperchio del quarto ossario, si potrebbe dalle fattezze del defunto dedurre qualche argomento maggiore in sostegno di questa ipotesi. Se, p. es., questa iscrizione appartenesse all'ossario terzo, l'ipotesi risulterebbe pienamente giustificata.

(4) Vedi W. Schulze, op. cit., p. 252.

(5) V. E. Lattes, *Le formole onomastiche dell'epigrafia etrusca. Memorie del R. Istituto Lomb.*, vol. XIII, serie 3ª, p. 78 e p. 81, n. 84.

deriva, come ipotesi probabile, che si tratti qui del padre degli altri tre (1). Tale ipotesi si conferma anche coll'esame delle tre teste foggiate nei coperchi tuttora conservati, e che hanno i caratteri proprî dei ritratti.

Non si può negare una certa somiglianza fra loro, specialmente nella forma acuta del mento in confronto coll'ampiezza della fronte; ma in tutto il resto risulta una qualche diversità di tratti, che si spiega facilmente coll'età differente. Di età quasi infantile sembra il ritratto del terzo ossario di *La. Ceicna*, ed anche le dimensioni dell'urnetta sono inferiori a quelle degli altri. Mentre poi *Ar. Ceicna* del primo, come già fu osservato, ci appare effigiato nel vigore dell'età, *Larθ. Ceicna* figlio di *Larθ* del secondo dà l'impressione di un individuo di età avanzata (cf. fig. 4, 5 e 6). Nè deve far difficoltà il fatto che il posto d'onore nell'ipogeo — quello di mezzo nella panchina di fronte alla porta — non sarebbe occupato dal capostipite, ma da uno dei figli. Diverse ragioni, che a noi sfuggono, possono aver determinata la distribuzione dei posti, non ultima delle quali può essere questa, che il posto d'onore sia stato riservato per sè da colui che ha fatto scavare e preparare la tomba; ed è precisamente questo il caso, *si parva licet componere magnis*, che si verifica nel celebre ipogeo dei Volumnii (2).

Concludendo: l'ipogeo scoperto a S. Benedetto presso Chiusi nel 1901 appartiene ad alcuni membri della famiglia *Ceicna*. Il capostipite di essa *Larθ. Ceicna* ebbe per padre un *Larθ.* e per madre una *Ventiania*: sposò una donna della famiglia *Anainia* e da essa ebbe tre figli: *Ar.*, *La.* e *Arnθ.* I ritratti del padre e di due dei figli ci sono conservati nelle teste delle figure effigiate sui tre coperchi arrivati fino a noi.

Roma, luglio 1911.

B. Nogara.

(1) Non è esclusa la possibilità, s'intende, che l'individuo nominato così fosse anche lo zio o il cugino degli altri; ma nessuno vorrà negare che, trattandosi di sepoltura comune, la probabilità maggiore è che si tratti di un ascendente degli altri tre.

(2) Vedi G. Körte, *Das Volumniergrab bei Perugia* in *Abhandlungen der K. Gesellschaft d. Wissensch. z. Göttingen, neue Folge*, vol. XII, n. 1.

EINE INSCHRIFT DES JOHANNES JUCUNDUS

Jucundus cod. Vat. 5326 f. 32 n. 291 überliefert mit der Angabe *Romae, sed ubi sit ignoro*, einer Wendung, die ebenso nichtssagend wie für ihn charakteristisch ist (1), folgende Inschrift (2):

Patertera Castalius Certus v. c.

Dass dieser Text so nicht auf Stein gestanden haben kann, ist klar und bedarf keiner näheren Ausführung. Andererseits wird man ihn des an sich sinnlosen Wortes *patertera* wegen, das nicht so leicht erfunden wird, und mit Rücksicht auf den vertrauenerweckenden Namen Castalius nicht einfach als Phantasiegebilde ansehen und kurzerhand mit dem Verdikt - gefälscht - abtun dürfen. Es bleibt also nur übrig, ihn für korrupt zu erklären, ohne dass freilich für's erste abzusehen wäre, auf welche Weise eine Heilung erfolgen könnte.

(1) Einige Beispiele mögen dies dartun: Veron. f. 47, Marc. f. 60′, Vat. 3616 f. 21′ = CIL. VI 29177 (*Romae. sed ubi determinata sit ignoro*); Veron. f. 51′, Marc. f. 62′, Magl. f. 170′ = CIL. VI 1* *a* (*Romae, sed ubi sit nec scio nec inveni*); Veron. f. 55′, Magl. f. 171′ = CIL. VI 24577 (wie oben); Veron. f. 59′ = CIL. VI 1* *e* (*Romae, ubi sit ignoro. fragmentum puto*); Veron. f. 199′, Marc. f. 186′ (wie oben); Veron. f. 220, Marc. f. 157′. Ashburnham. f. 8′ = CIL. VI 26067 (wie oben); Ashburnham. f. 23 *b* = CIL. VI 1906 m. Add. 32292 (wie oben). Man sieht, wie geläufig ihm diese Phrase ist, und man kann sich leicht überzeugen, wie sie in dieser formelhaften Anwendung gerade ihm und nur ihm eigen ist.

(2) Nach einer Notiz unter den *schedae repositae* des CIL. Die Hs., nach Ziebarth, Eph. epigr. IX p. 242 (vgl. de Rossi, Inscr. christ. II 1, p. 398) ein '*auctarium priorum syllogarum sumptum ex optimis fontibus, qui Iucundo, cum priores codices scriberet, nondum innotuerunt*', enthält von stadtrömischen ausser ihr noch sechs (n. 285-290). Ziebarth erwähnt sie alle, weiss aber mit der unsrigen nichts weiter anzufangen, als dass er sie mit IG. XIV 1068 (aus Ferrarinus Paris. f. 96′: s. unten S. 63 A. 4) gleicht.

Ich glaube indes, dass man sich bei diesem negativen Ergebnis nicht zu beruhigen braucht und dass begründete Aussicht vorhanden ist, dem, was sich hinter den rätselhaften Worten in Wahrheit verbirgt, auf die Spur zu kommen.

Suchen wir zunächst zu ermitteln, woher Jucundus die Inschrift hat oder haben könnte. Dass er sie nicht selbst gesehen, hebt er ja ausdrücklich hervor. Nach dem, was wir über seine Quellen wissen (1), sind der Möglichkeiten, die dabei in Betracht zu ziehen wären, eine ganze Menge. So könnten, um nur die wichtigsten der von ihm benutzten handschriftlichen Materialien zu erwähnen, die Sammlungen des Venezianers Johannes Marcanova und des Veronesers Felix Felicianus, die anonyme, kurz nach 1460 entstandene, deren getreustes Abbild der cod. Marucellianus A 79, 1 darstellt, die des Cyriacus, des Poggio, des Cola di Rienzo dafür in Frage kommen.

Nun hat die letztgenannte, die älteste von allen, die in drei Recensionen auf uns gekommen ist und nach dem Autor der dritten, jüngsten gewöhnlich als *Sylloge Signoriliana* bezeichnet wird (2), zwei Inschriften bewahrt, die ein merkwürdiges Licht auf unsere Jucundische werfen. Sie lauten also (3):

1. (Syll. n. 43 = CIL. VI 719) *dicitur fuisse scriptum in sepulcro Iulii Caesaris, quod hodie non invenitur, hoc breve epitaphium Graecis litteris*

PATERTERA

quod Latine interpretatur pater patrie; nota Grecum epitaphium (4).

(1) S. Henzen, Monatsber. d. Berl. Akad. 1868 S. 387 ff.; CIL. VI p. XLIV. Ziebarth, Eph. epigr. IX p. 229 ff. Vgl. auch de Rossi, Inscr. christ. II 1 p. 395.

(2) Ueber sie nach den grundlegenden Forschungen de Rossis (*Le prime raccolte d'antiche iscrizioni*, Roma 1852 [Giornale Arcadico 127, 128]; Bull. dell'Inst. 1871 S. 11 ff.) Henzen, CIL. VI p. XV.

(3) Ich zitiere nach CIL. VI p. XXIII. XX.

(4) So die jüngeren Recensionen; *lictere sepulcri gaii cesaris, que non inveniuntur nunc*: PATERTERA *grece, id est* PATER. PATRIE *latine* der cod. Barberinianus XXX 25, der Repräsentant der ältesten. Kaibel, IG. XIV 1068 entnimmt die Inschrift Ferrarinus cod. Paris. f. 96′, ohne zu bemerken, dass dieser erst aus zweiter Hand (Felicianus) schöpft, und ohne überhaupt die ältere Ueberlieferung zu berücksichtigen.

2. (Syll. n. 26 = CIL. VI 1663) *lictere ad sanctam Mariam novam, ubi dicitur Simon magus* (1):

castalius innocentius | audax u. c.
praef. urbis nice | sacra iudicans
barbarica | incursione sublata resti|tuit.

Mir scheint, dass hiermit der Schlüssel zur Lösung des Rätsels gegeben ist. Der Anfang unserer Jucundischen Inschrift ist identisch mit dem »Epitaphium« *patertera* der Syll. Sign., ihr *Castalius Certus* nichts anderes als der verstümmelte Name des ebenfalls allein durch Rienzos Sammlung bekannten Stadtpräfekten Castalius Innocentius. Nicht eigentlich mit einer Textverderbnis, sondern mit einer regelrechten Contamination zweier Inschriften haben wir es also zu tun.

Stammt nun unser Text direkt von diesen beiden Inschriften der Syll. Sign. ab? Das ist die Frage, die wir uns jetzt vorzulegen haben. Um sie zu entscheiden, ist es vonnöten, die Jucundus-Ueberlieferung in ihrem ganzen Umfange auf ihr Verhältnis zu den genannten Inschriften hin zu prüfen. Es stellt sich dabei heraus, dass die zweite in fünf von den in Betracht kommenden sechs Handschriften (2) wiederkehrt, die erste dagegen in keiner von ihnen. Es zeigt sich weiter, dass Jucundus jene aus der Syll. Sign., und zwar, wie auch sonst, wo er diese benutzt, aus ihrer ältesten Recension (3), herübergenommen hat. Danach erscheint es ausgeschlossen, dass auch die contaminierte Inschrift des Vat. 5326 unmittelbar von dort herstammt. Man könnte sich wohl vorstellen, dass der erste Bestandteil *patertera* ein Excerpt aus Syll. Sign. darstelle, das dann bei der Verarbeitung der Materialien aus irgend einem Grunde unter den Tisch gefallen sei, aber undenkbar wäre es, dass Jucundus die Castalius-Inschrift zweimal aus derselben

(1) So der cod. Barberin.; etwas ausführlicher die jüngere Ueberlieferung.

(2) Veron., Marc. (im *Corpus* zu n. 1663 nicht notiert), Magl., Vat. 3616, Medic.; sie fehlt im Ashburnham. Ueber die Handschriftenfrage s. jetzt Ziebarth, Eph. epigr. IX p. 222.

(3) Henzen, CIL. VI p. XVI. XLIV. Hier bei der Castalius-Inschrift beweist es, worauf schon Henzen hingewiesen hat, schlagend die wortgetreue Uebereinstimmung mit cod. Barberin. in der Ortsangabe.

Vorlage excerpiert habe, das eine Mal vollständig, das andere Mal nur den Anfang, und dass er dann dieses letztere Excerpt mit dem » Epitaphium Caesaris « confundiert habe. Somit ergibt sich die Notwendigkeit, nach einer anderen Quelle, der die Contamination ihren Ursprung verdanken könnte, Umschau zu halten.

Es steht nun fest, dass Jucundus in ausgiebigem Masse aus den Collectaneen Marcanovas (1) geschöpft hat, der seinerseits wieder, wie der Veroneser selbst, die Syll. Sign. in ihrer ältesten Fassung benutzt hat. Die beiden Recensionen jener Sammlung, die eine, ältere, erhalten in einem cod. Bernensis (geschr. 1457-1460), die andere in einem Mutinensis (geschr. 1465), bieten nun ebenfalls die in Rede stehenden Inschriften, und zwar die des Castalius in mehrfacher Wiederholung (2), das » Epitaphium « einmal, dies aber so, dass es mit der zweiten Copie jener zusammen auf einem und demselben Blatte steht (Bern. f. 57[1] Mut. f. 61). Die Vermutung liegt nahe, dass hieraus der Jucundische Zwittertext geflossen ist. Jucundus wird sich zunächst die Stichwörter *patertera* und *Castalius Certus* (so) (3) *v. c.* notiert haben. Da sie in seinem Excerpt dicht neben einander zu stehen gekommen und die Fundangaben beiseite geblieben sind, hat er sie später bei der Durchsicht und Ordnung seiner Papiere nichtsahnend confundiert und eine ganz neue Inschrift daraus gemacht (4). Verwertet worden ist das Excerpt mit dieser Pseudoinschrift erst, als die Hauptsammlung bereits abgeschlossen war. Die für den stadtrömischen Teil

(1) Henzen, CIL. VI p. XLII. De Rossi, Inscr. christ. II 1 p. 392. Ziebarth, Eph epigr. IX p. 191 ff.

(2) Im Bern. findet sie sich dreimal (f. 49′, 57′, 66′), im Mut. zweimal (f. 57. 61). Ueber diese Wiederholungen, eine Eigentümlichkeit namentlich der älteren Recension, s. Henzen a. a. O.

(3) Ob das Versehen in der Aufnahme des Namens schon hierbei oder erst später erfolgt ist, lässt sich nicht entscheiden.

(4) Ganz ähnlich verhält es sich mit den Inschriften CIL. VI 28924 und 28970. Beide stehen in der Jucundischen Sammlung, jene entlehnt der des Petrus Sabinus (Marc. f. 110), diese nach eigener Abschrift des Autors, der sie *in domo q(uondam) Francisci Porcarii* sah. Aber während rec. 3 Cicogn. f. 81′ (für die erste), Veron. f. 90, Medic. f. 69′ (für die zweite) den Sachverhalt klar aufzeigen, verwirrt ihn der Ashburnham., indem er (f. 37′) beide Inschriften zusammenwirft und eine einzige daraus macht. Vgl. auch Ashburnham. f. 46 n. 362 (CIL. VI 24720 + 26742) und Ziebarth a. a. O. S. 239.

massgebenden Handschriften ignorieren sie daher und sie erscheint als ein vereinzelter Nachtrag allein in jenem Codex Vaticanus (1). Ich will nicht behaupten, dass dies die einzig mögliche Lösung sei, gewiss aber ist's die einfachste und nächstliegende.

M. Bang.

(1) Solcher in der Jucundus-Ueberlieferung isoliert stehender Nachträge kennen wir jetzt nach den handschriftlichen Neufunden der letzten Decennien eine ganze Anzahl. Das weitaus grösste Contingent stellt der Ashburnhamianus, zu dessen Unica u. a. CIL. VI 1643. 1906 (m. Add. 32292). 11575. 14931. 15019. 15356. 15988. 16408. 16823 (m. Add. 34106). 17231. 17900. 18161. 19583. 20826. 32038. 32274 (= 1807 + 1830) gehören; (vgl. die tabellarische Uebersicht über diese Hs. bei Ziebarth a. a. O. S. 317 ff.); doch fehlen sie auch nicht im Vaticanus 3616 (z. B. CIL. VI 27309), im Mediceus (CIL. VI 20007) und in der Hs., die auch unsern Text allein erhalten hat, dem Vaticanus 5326 (CIL. VI 13813).

IKONOGRAPHISCHE STUDIEN.

(S. Röm. Mitt. XVIII, 1903, S. 207 ff.)

(Taf. I-III).

XIX. Timotheos, der Sohn Konons.

« Cyzique Timothéos 363.

1. Eleuthéria assise, à gauche, sur une base, inscrite *ΕΛΕΥΘΕΡΙα*, se penchant en avant pour offrir une couronne au vainqueur; dessous, thon, à gauche. — Rev. Carré creux divisé en quatre parties granulées. EL 4 ½-3. 16.07. Greenwell, Electron coinage of Cyzicus, Num. Chron. 1887 p. 76 n. 51 Pl. III. 3.

2. Tête barbue, presque chauve, couronnée de laurier; dessous, thon, à droite. — Rev. Même revers. EL 4. 16.11. Coll. Imhoof; Greenwell, Num. Chron. 1880, Pl. I, 10; 1887 p. 92 n. 81 Pl. IV 2, 3; Brit. Mus. Cat. Mysia p. 33 n. 103 Pl. VIII 9.

Cette tête est si individuelle qu'il n'est pas douteux que ce soit un portrait, et même, comme l'a bien vu M. Greenwell, modelé d'après nature. Il faut donc que ce vainqueur, couronné de laurier, ait séjourné à Cyzique; puis, que pour être admis parmi les dieux, déesses et héros, qui servent de types aux statères, il y ait été honoré comme un héros, au-moins égal aux libérateurs d'Athènes, Harmodios et Aristogiton, qui figurent sur le Cyzicène, Pl. III 28 (Greenwell).

Tel doit avoir été le cas pour le stratège athénien Timothéos, fils de Conon. Envoyé, 366, avec la flotte d'Athènes contre Samos, occupée par les Perses, il parvint, après un siège de dix mois, à prendre la ville, 365. Les Samiens furent expulsés et Samos devint colonie athénienne, 364 [1]. Ce seront ces clérouques athéniens, qui

[1] W. Judeich, Kleinasiatische Studien, p. 200, 273.

auront érigé la statue de Timothée dans le temple de Héra (1), comme vainqueur des Perses et fondateur de la colonie. Cette qualité seule aurait suffit pour le mettre au rang des héros dignes de figurer sur les monnaies. Mais il y a plus. L'année suivante, 363, il obtint un nouveau succès sur les Perses (2) en leur faisant lever le siège de Cyzique (3), restée autonome à la paix d'Antalcidas (4), 386, et qui, sans son aide efficace, était menacée de tomber au pouvoir du roi de Perse.

Nul doute que le démos de Cyzique ait décerné, selon l'usage (5), une couronne d'or à son libérateur et qui sait si le statère, n. 1, sur lequel Eleuthéria tient une couronne à la main, ne commémore pas cet hommage.

Mais on peut, ce me semble, admettre encore que parmi les autres témoignages de sa reconnaissance, Cyzique ait décrété de placer le portrait du vainqueur des Perses, de l'*οἰκιστής* de la nouvelle Samos et de son propre *σωτήρ*, ceint de la couronne d'or qui lui avait été offerte, sur les Cyzicènes qui, comme monnaie de commerce, avaient cours à l'étranger et y feraient mieux connaître les traits du nouvel héros qu'une statue placée dans un des temples de la ville.

Timothée était né en 407 env. (6). Si donc le portrait a été modelé à Cyzique en 363 (7), il nous a conservé les traits du stra-

(1) Paus. VI, 3, 17. *Καὶ Κόνωνα ἀνακείμενον χαλκοῦν καὶ Τιμόθεον ἐν Σάμῳ τε ἔστιν ἰδεῖν παρὰ τῇ Ἥρᾳ καὶ ὡσαύτως ἐν Ἐφέσῳ παρὰ τῇ Ἐφεσίᾳ θεῷ.*

(2) Judeich, p. 275,

(3) Nepos, Timoth. 1. Cyzicum obsidione liberavit. Diodor., XV, 8 (364-3). *Τιμόθεος ὁ Ἀθηναίων στρατηγὸς ἔχων δύναμιν πεζικήν τε καὶ ναυτικὴν ... Κυζικηνοῖς δὲ πολιορκουμένοις ἐβοήθησε.*

(4) Judeich, p. 106.

(5) Thucyd., IV, 121. *τὸν Βρασίδαν τὰ τ'ἄλλα καλῶς ἐδέξαντο καὶ δημοσίᾳ μὲν χρυσῷ στεφάνῳ ὡς ἐλευθεροῦντα τὴν Ἑλλάδα.*

(6) En 358 Timothée était encore en service actif comme triérarque. En 356 il avait passé la cinquantaine. Nepos, Timoth. 3. Hic cum esset maior natu (*πρεσβύτατος*) et magistratus gerere desiisset (356). Les Athéniens n'étaient obligés de prendre part aux guerres à l'etranger qu'entre 20 et 50 ans. Entre 50 et 60 ans ils étaient *πρεσβύτατοι* et restaient à Athènes pour la défense du pays. Gilbert, Griech. Staatsaltert. I. S. 300.

(7) Cette date s'accorde avec celle que MM. Greenwell, Head et Wroth assignent à ce statère.

tège à 44 ans env. Les débauches de jeunesse (1) et les fatigues des expéditions continuelles l'auront rendu chauve et ridé avant le temps. A sa mort, 353, il n'avait encore que 54 ans env.

Le nom de Timothée m'a été suggéré par mon fils, J. Six, après une étude des portraits du 4e siècle, et nul autre ne me semble convenir aussi bien ».

So schrieb mein Vater Dr. I. P. Six im Jahre 1898 (2), und da sein Aufsatz sehr kurz ist, schien es mir angezeigt, ihn hier abdrucken zu lassen, wo ich ihm einiges hinzuzufügen habe.

G. F. Hill (3) hat richtig bemerkt, dass der Thunfisch der eigentliche Münztypus ist, der Kopf also nur ein Beizeichen und man sich nicht zu wundern braucht, hier so früh schon ein Bildnis zu finden. Er will sich aber nicht für Timotheos entscheiden, sondern schwankt zwischen ihm und seinem Vater Konon. Nun hat allerdings auch Konon in diesen Gegenden eine bedeutende Rolle gespielt, und in Samos und Ephesos haben die Statuen von Vater und Sohn neben einander gestanden, so gut wie am Markte und auf der Akropolis zu Athen. Aber dauernde Beziehungen zu Kyzikos, wie sie sein Sohn gehabt, und die zu der überschwenglichen Ehrung auf den Münzen hätten führen können, sind weder von ihm noch von sonst jemand bekannt, ausser eben von Timotheos. Ich will hier kein Gewicht darauf legen, dass man, um Konon auf der Münze erkennen zu können, sie erheblich früher ansetzen müsste, und nur noch darauf hinweisen, wie vortrefflich der dargestellte Typus zu Timotheos passt.

Er war der Sohn einer thrakischen Mutter (Athenaios S. 577 a) und auf Cypern aufgewachsen; die gymnastische Körperflege der Athener sagte ihm wenig zu, obgleich er die Geistesbildung der Besten unter ihnen wohl zu schätzen wusste. Er war Schüler des Isokrates, dessen Feder er für seine Kriegsberichte verwendete (4) und ein Freund Platos, dem er für ein Gastmahl mit einem fein-

(1) Schwelgerei, üppiges Leben. Cless. dans Pauly, Real-Encycl. s. v. Timotheos.

(2) Monnaies grecques inédites et incertaines XLIV, Num. Chron. 1898 S. 197.

(3) Historical Greek Coins S. 58.

(4) Plut. X Orat. Vitae P. 837 C. *ἀκροαταὶ δ'αὐτοῦ* (des Isokrates) *ἐγένοντο ... καὶ Τιμόθεος ὁ Κόνωνος, σὺν ᾧ καὶ πολλὰς πόλεις ἐπῆλθε, συντιθεὶς τὰς πρὸς Ἀθηναίους ὑπὸ Τιμοθέου πεμπομένας ἐπιστολάς· ὅθεν ἐδωρή-*

fühligen Wort von fast neutestamentlichem Klange dankte (1); jedoch — Isokrates selber teilt uns das mit — den Politikern Athens gegenüber vermochte er kein freundliches Gesicht zu machen (2). *« . . . . ἦν οὖν ἐμοὶ πείθῃ καὶ νοῦν ἔχῃς, οὐ καταφρονήσεις τῶν ἀνδρῶν τούτων, οἷς τὸ πλῆθος εἴθισται πιστεύειν οὐ μόνον περὶ ἑνὸς ἑκάστου τῶν πολιτῶν ἀλλὰ καὶ περὶ ὅλων τῶν πραγμάτων, ἀλλ' ἐπιμέλειάν τινα ποιήσει καὶ θεραπείαν αὐτῶν, ἵν' εὐδοκιμήσῃς δι' ἀμφότερα, καὶ διὰ τὰς σαυτοῦ πράξεις καὶ διὰ τοὺς τούτων λόγους. » ταῦτα δ' ἀκούων ὀρθῶς μὲν ἔφασκέ με λέγειν, οὐ μὴν οἷός τ' ἦν τὴν φύσιν μεταβαλεῖν.* Man sieht es ihm an. Er lebte denn auch lieber behaglich in dem üppigen Lesbos (3) und machte es sich selbst in Kriege bequem. Die Witzmaler stellten ihn daher dar, wie er, wie Fische in einer Reuse, schlafend Städte fing. *Τιμόθεος εὐτυχὴς ἐνομίζετο στρατηγὸς εἶναι· καὶ φθονοῦντες αὐτῷ τινες ἐζωγράφουν τὰς πόλεις εἰς κύρτον αὐτομάτως ἐκείνου καθεύδοντος ἐνδυομένας· ἔλεγεν οὖν ὁ Τιμόθεος 'εἰ τηλικαύτας πόλεις λαμβάνω καθεύδων, τί με οἴεσθε ποιήσειν ἐγρηγορότα'* (4). Und als in seinem letzten Prozess die Rhetoren den Chares entblössend diesen Athleten vorstellten als einen Flottenführer wie der Staat ihn brauchte, erwiderte er, solche Kraftmenschen brauche der Anführer zum Nachschleppen der Matratzen; dem Feldherrn gebühre die Leitung. *. . . οἷον οἱ ῥήτορες Ἀθήνησι Τιμοθέῳ καὶ Ἰφικράτει Χάρητα τὸν Θευχάρους ἐπαποδύοντες ἀκριάζοντα τῷ σώματι καὶ ῥωμαλέον ἀξίουν τοιοῦτον εἶναι τὸν τῶν Ἀθηναίων στρατηγόν, ὁ δὲ Τιμό-*

σατο αὐτῷ τάλαντον τῶν ἀπὸ Σάμου περιγενομένων. Auch errichtete er ihm sein ehernes Bildnis zu Elensis, von der Hand des Leochares mit der Inschrift: *Τιμόθεος φιλίας τε χάριν ξένεσίν τε προτιμῶν Ἰσοκράτους εἰκὼ τήν δ' ἀνέθηκε θεαῖς.* A. a. O. P. 838 D.

(1) Plut. De tuenda sanitate praecepta P. 127 B; Athen. 419 C, D: *Τιμόθεος δ' ὁ Κόνωνος ἐκ τῶν πολιτελῶν καὶ στρατηγικῶν δείπνων παραληφθεὶς ὑπὸ τοῦ Πλάτωνος εἰς τὸ ἐν Ἀκαδημείᾳ συμπόσιον καὶ ἑστιαθεὶς ἀφελῶς καὶ μουσικῶς ἔφη ὡς παρὰ Πλάτωνι δειπνοῦντες καὶ τῇ ὑστεραίᾳ καλῶς γίνοντο. ὁ δ' Ἡγήσανδρος ἐν τοῖς ὑπομνήμασιν ἔφη ὡς καὶ τῇ ὑστεραίᾳ ὁ Τιμόθεος ἀπαντήσας τῷ Πλάτωνι εἶπεν 'ὑμεῖς, ὦ Πλάτων, εὐδειπνεῖτε μᾶλλον εἰς τὴν ὑστεραίαν ἢ εἰς τὴν παροῦσαν ἡμέραν'.* Auch wenn das Wort leise ironisch sein sollte, bleibt es schätzend.

(2) *Περὶ ἀντιδόσεως* 129-139 besonders 136-138.

(3) Theopomp bei Athen. P. 326 C.

(4) Plut. Reg. et Imp. apopthegm. P. 187 B/C, und auch bei andern.

θεος 'οὐ μὰ τοὺς θεοὺς' εἶπεν 'ἀλλὰ τοιοῦτον μὲν εἶναι τὸν μέλλοντα τῷ στρατηγῷ τὰ στρώματα κομίζειν, τὸν δὲ στρατηγὸν 'ἅμα πρόσω καὶ ὀπίσω' τῶν πραγμάτων ὁρῶντα καὶ μηδενὶ πάθει τοὺς περὶ τῶν συμφερόντων λογισμοὺς ἐπιπραττόμενον (1) Ja, auf die Wunde des Gegners hingewiesen, erklärte er, sich vor Samos geschämt zu haben, als ein Geschoss des Feindes zu seinen Füssen niederfiel. *Τῶν δὲ τολμηρῶν τινος* (Chares selbstverständlich) *τραῦμα τοῖς Ἀθηναίοις δεικνύντος, 'ἐγὼ δέ' εἶπεν 'ἰσχύνθην ὅτι μου στρατιγοῦντος ὑμῶν ἐν Σάμῳ καταπελτικὸν βέλος ἐγγὺς ἔπεσε'* (2).

Abb. 1.

Kein Wunder, wenn sein bequemer Körper vor der Zeit etwas zu gewichtig und rund geworden ist. Weder von Konon noch von einem anderen wird man leicht so passende Züge zusammenbringen, obgleich es über ihn und seine Zeitgenossen nicht an bezeichnenden Anekdoten fehlt.

Das Bild, das ich hier skizziert habe, passt gut auf den Marmorkopf, in dem ich mit Beihülfe der Münzen sein Bild zu erkennen meinte. Ich habe dazu möglichst viele Abdrücke der seltenen Münze gesammelt, im Ganzen 6 Stück, die ich den Vorständen folgender Sammlungen verdanke: Berlin, **Taf. I a**; Boston Sammlung Warren (3); British Museum, **Taf. I b** (4); Paris (2), einer aus der Sammlung De Luynes, **Taf. I c**, (5); Sammlung Imhoof. Alle Stücke rühren, wie es scheint, von verschiedenen Stempeln her und haben oben den Lorbeerkranz. Nur ein Stück, das am 15. November 1910 in München bei Dr. Eugen Merzbacher Nachfolger versteigert wurde (Katalog N° 639, Taf. XI und Titelvignette = hier **Abb. 1** und **Taf. I d**), und von dem mir durch

(1) Athen. P. 788 D-E, Plut. a. a. O.
(2) Plut. a. a. O.
(3) Num. Chron. Ser. III. Vol. VII Pl. IV 2. (Greenwell).
(4) Cat. Mysia Pl. VIII 9.
(5) Num. Chron. a. a. O. 3.

die Güte Dr. Imhoof-Blumers ein Abguss vorliegt, hat keinen Kranz und ist ausnahmsweise nach links gewendet, gibt aber sonst fast dasselbe Bild und unbedingt dieselbe Persönlichkeit.

Arndt hat in den griechischen und römischen Porträts N° 367-70 zwei Exemplare eines Marmorkopfes zusammengestellt und das Original wohl nicht vor dem III. Jahrhundert angesetzt, vermutlich seines naturalistischen Charakters wegen, und obwohl es schwer fallen würde, in jener Zeit einen derartigen Bart nachzu-

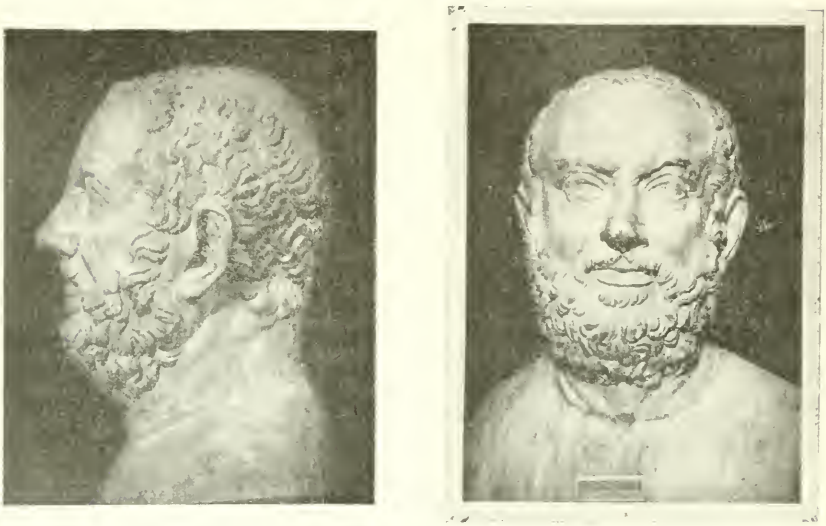


Abb. 2.

weisen. Der rohere, aber am meisten charakteristische Kopf N° 367-68 im Kapitolinischen Museum (**Abb. 2**) mit der modernen Inschrift Leodamas hat fast ganz die echte Nase. Nur die Spitze ist restauriert, kaum richtig. Des andere Stück N° 369-70, im römischen Kunsthandel (**Abb. 3**), hat leider eine neue Nase, die den Eindruck des Kopfes stark ändert, bewahrt aber in der ausführlichen Behandlung des Haares mehr von dem Bronzecharakter der Vorlage. Leider sind hier auch die Ohren neu, während an dem anderen Kopf nur ihre Ränder restauriert sein sollen. Schlagend ist die Aehnlichkeit mit dem Münzbilde, von dem feisten Halse bis zu der Glatze, nur dass die Münze ohne Kranz die einzelnen, hoch an der Stirn sitzenden Haare nicht andeutet,

die auch an dem Stück im Kunsthandel weniger hervortreten. Allerdings ist auf dieser Münze der obere Schädelumriss überhaupt weniger individuell gebildet, mehr wie man in jener Zeit einen Kahlkopf zu zeichnen gewöhnt war, beispielsweise auf dem Friese des Heroons von Xanthos (1). Aber was sonst vom Haar bleibt, ist identisch in den kleinen Löckchen am Nacken, dem kurz gehaltenen Bart und dem kräftigen, kurzhaarigen, heruntergelegten Schnurrbart, an dem eine jener vielen Hautfalten

Abb. 3.

beginnt, wie sie für dieses Gesicht kennzeichnend sind. Solche Falten findet man auch an der Stirn über dem Auge, etwas übertrieben in dem kleinen Münzrelief, wie das dessen Art mitbringt, am sprechendsten aber als doppelte am äussersten Augenwinkel und am Nasenansatz, wo sie fast den Wert einer inschriftlichen Bezeichnung haben. Das Nämliche wäre wohl an der Nasenspitze der Fall, wenn der obere Umriss der Nasenflügel im Marmor bis fast an die Nasenspitze durchgezogen wäre, wie es einzelne Münzstempel richtig, andere mit grosser Uebertreibung angeben; diese

(1) Sog. Nereiden-Monument Mon. X. Taf. XVI. Nr. 169. Brunn-Bruckmann No. 217.

Aenderung liesse sich bei einer neuen Restauration des Kopfes leicht ausführen. Auch dürften die Nüstern wohl weiter geöffnet zu denken sein. Die Ohrform stimmt gut, soweit sie sich eben beurteilen lässt. Neben den Runzeln und Falten aber ist es vor allem die Aehnlichkeit, die sich schwer in Worte fassen, aber leicht sehen lässt, wenn man eine Auge dafür hat, die hier den Ausschlag gibt. Vielleicht braucht man auch in dem Marmorkopfe nicht mit Arndt nur eine unangenehm schwammige Physiognomie zu sehen, sondern vielmehr den früh alternden Seemann, den antiken Verwandten der älteren Gruppe der holländischen Seehelden. Im Aussehen erinnert er an Piet Heyn, einen tüchtigen Mann, der sein Fortleben im Volksliede aber dem Glück verdankt, im Wesen an den grössten aller Flottenführer Hollands, Michiel Adriaensz de Ruyter (1). Man hätte allerdings von vornherein nicht das bürgerliche Aussehen dieser aus dem Volk hervorgegangenen Seeleute bei dem Sohne Konons erwartet, der am Königshofe des Euagoras erzogen war; aber es mag da wohl auch der Stil des Werkes mitwirken, worauf ich gleich noch zu sprechen komme, und leider geben ja die Kopien sicher nicht ganz den Ausdruck des Vorbildes wieder, da sie beide so verschieden wirken. Denn wo der kapitolinische Kopf ein gutmütiges Lächeln zeigt, gibt der andere einen kräftigen Willen kund. Das Alter hat nichts Ueberraschendes, auch wenn wir an der oben gegebenen Zeitbestimmung festhalten, wozu jedenfalls gut passt, dass Konon 408, ein Jahr vor dem berechneten Geburtsdatum des Timotheos, in Thrakien Krieg führte. Dieser war also bei der Befreiung von Cyzikos 44 Jahre alt. Er sieht weder auf den Münzen noch im Marmor jung für diese Lebensperiode aus, aber das ist bei Seeleuten meist nicht der Fall, und der Stil trägt auch gewiss nicht zur Verjüngung bei.

Wir vernahmen schon von Bildnissen des Timotheos zu Athen, vom Markte und auf der Akropolis, das erste nach dem Frieden mit Sparta 374 gestiftet, das andere aus unbekannter Zeit. Möglicherweise war er auch an seinem Grabmal am Kerameikos dargestellt. Wir hörten auch von Statuen zu Samos und Ephesos. Noch kennen wir die Unterschrift eines Bildnisses, des Werkes eines

(1) Es hat keinen Sinn, so verlockend es wäre, die Parallele zu ziehen zwischen dem Streit de Ruyters und Cornelis Tromps einer-, des Timotheos und Chares andererseits, der auf demselben Gegensatz beruht.

Polykr(ates) (Löwy 482), das man des Namens wegen gerne zur samischen Statue in Beziehung stellen möchte, das aber wegen der übrigen zugehörigen Inschriften ebenso gut nach Ephesos gehören kann. (1). Von Polykr(ates) wissen wir weiter kaum etwas.

Der Stil der Münzen jedoch ist es, der mich zur Wiederaufnahme der hier berührten Frage vermocht hat, denn als ich vor kurzem die Weise des Demetrios verdeutlichen wollte, fand ich nichts mehr geeignet dazu als den Kyzikener.

Um das klar zu legen, tut Not, etwas näher auf diesen Künstler einzugehen. Auf die Zeitbestimmung brauche ich nicht zurückzukommen. Robert hat bei Pauly-Wissowa (2) das richtige gesagt. Er arbeitet vom Ende des V. bis tief in das IV. Jahrhundert, ja bis kurz vor dessen Mitte. Ich verweise nur darauf, dass das Datum des Simon mit Bestimmtheit nur einen terminus post quem gibt, die Ansetzung der Spätzeit aber auf dem Augenschein der Inschriften beruht.

Unsere Quellen über Demetrios fliessen sonst nicht sehr reichlich, trotzdem man seine kunstgeschichtliche Bedeutung im Altertum gefühlt und hervorgehoben hat. Eine, allerdings nur Verwirrung stiftende, angebliche Erwähnung seiner Lysimache hat Michaelis (3) glücklich beseitigt. Eine andere Stelle, die man auf den Pelichos zu beziehen pflegt, muss ich zu verwenden ablehnen. Der jüngere Plinius (4) beschreibt eine Erzfigur in

(1) Ausser Timotheos waren dabei nämlich Dion, ein sonst unbekannter Philosoph aus Ephesos von Sthennis (Löwy 481), der Rhetor Hyperides von Zeuxiades (L. 483), Lysis, eine Milesierin, von Demokritos (L. 484) und von Kalamis .... pos, der Hippasos Sohn, doch wohl *Πελοποννησίων στρατηγός* oder *ναύαρχος*), da Peloponnesios als Ethnikon unerhört ist (L. 485). Die seltsame Versammlung sieht aus wie durch den Zufall des Raubes einer asiatischen Stadt zusammen gebracht. Auch der peloponnesische Führer passt dort vortrefflich, so gut wie Eteonikos, Pharos und andere zu Ephesos. (Paus. VI. 3. 15).

(2) s. v. Demetrios, 122.

(3) Jahrbuch 1902, S. 84. Der Name *ΣΥΗ(ΡΙΣ)* ist allerdings kaum griechisch, hat aber einen kilikischen Klang, was bei jener Diakonos nicht unmöglich ist. Von der Inschrift der Lysimache (Löwy 64) möchte ich vermuten, dass sie im Geiste solcher Epigramme anfing [*τέσσαρα καὶ δὶς τεσσαρ*] *άκοντ* ..., in der dritten und vierten Zeile wiederholte sich das *τέσσαρα*.

(4) Epist. III, 6.

seinem Besitz mit den Worten: effingit senem stantem: ossa, musculi, nervi, venae, rugae etiam ut spirantis apparent, rari et cedentes capilli, lata frons, contracta facies, exile collum: pendent lacerti, papillae iacent, venter recessit, a tergo quoque eadem aetas ut a fronte. Eine prachtvolle Beschreibung wäre es eines Werkes wie des Fischers im Vatikan (Brunn-Bruckmann 164) oder im Conservatoren-Palast (Br.-Br. 393), Werke, die wohl niemand in die erste Hälfte des IV. Jahrhunderts setzt. Auf den Pelichos aber passt sie nicht, denn das venter recessit ist im regelrechten Widerspruch mit dem *προγάστορα* Lukian's (1). Wenn wir freilich seine Beschreibung *προγάστορα, φαλαντίαν, ἡμίγυμνον τὴν ἀναβολήν, ἠνεμωμένον τοῦ πώγωνος τὰς τρίχας ἐνίας, ἐπίσημον τὰς φλέβας, αὐτοανθρώπῳ ὅμοιον* des korinthischen Feldherrn lesen könnten, ohne von der Zeit des Demetrios zu wissen, wären wir fast gezwungen, an hellenistische Werke zu denken und würde kein Werk besser zur Beschreibung von Kopf und Hals stimmen wie der Pseudoseneca, der bei seiner Berühmtheit Lukian kaum unbekannt geblieben sein kann. Trotzdem ist, soviel ich weiss, bis jetzt niemandem eingefallen, dies Meisterwerk in jene frühe Zeit zu verlegen. Es passen, und das mahnt zur Vorsicht, die Worte Lukians kaum weniger gut auf die Vorsteher des Armenhauses von Franz Hals oder das jüngste Werk des 86-jährigen Israels, das Bildnis Prof. von Hamel's, oder aber auf jedes beliebige Portrait der Neuimpressionisten.

Wie Klein (2) mit dem feinen Verständnis einer verwandten Seele herausgefühlt hat, ist die ganze Stelle bei Lukian nur der » althergebrachte Vergleich « mit den Vertretern des grossen Stiles, wie ihn Quintilian hat, die uns die vorhergehende prachtvolle Beschreibung des Myronischen Diskobolos und die Erwähnung des Polykletischen Diadumenos, ja der Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes in feinster Umgestaltung bringt. Wenn hier, so wie bei Quintilian, Demetrios den Naturalismus vergegenwärtigen muss, statt, sagen wir, etwa des Myron aus pergamenischer Zeit, der die trunkene Alte geschaffen hat, so muss sein Naturalismus kein geringerer, nur ein anders gearteter gewesen sein, nicht impressionistisch, aber nicht weniger hervorragend.

(1) Philopseud. 18.

(2) Geschichte der griechischen Kunst II S. 245.

Schon Blümner (Studien zu Lucian S. 24) hat darauf hingewiesen, dass das Lob bei Lukian nicht ohne ironische Geringschätzung ist, die sich mit dem Tadel anderer deckt. Hören wir noch einmal, was Quintilian (1) sagt: ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant, nam Demetrius tamquam nimius in ea reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior. Der Wahrheit haben sich Praxiteles und Lysippus also am meisten genähert, ohne doch die Schönheit zu vernachlässigen. Halten wir uns der Vorsicht halber an das einzige ganz sichere Original, den Hermes, so finden wir die Wahrheit eigentlich nur in der Stoffwiedergabe, wo ein Maler, Zeuxis, den Weg gebahnt zu haben scheint. Die Textur des wollenen Mantels, die lockere, hier glänzende, dort dunkele Masse des leicht gekräuselten Haares, der an sich weiche und schlaffe, aber durch das pulsierende Leben gespannte und elastische Körper sind, wie man nur vor dem Marmor, so schlecht beleuchtet er sein mag, völlig sich klar machen kann, wundervoll. Sonst ist die ganze Schöpfung nur dem Schönheitsgefühl des Meisters entsprungen. Einen Gegensatz dazu braucht man aber keineswegs in Rohheit zu suchen, wie man es vielfach getan hat. (2).

- Wirkliche naturalistische Porträts, im Sinne der Spätzeit, sind in jener Epoche eben undenkbar -, sagt Furtwängler zu Recht, und doch war Demetrios wegen seines Porträts einer sehr alten Frau, Lysimache, und eines alten Mannes berühmt als ἀνθρωποποιός. Wie war denn dieser Naturalismus beschaffen?

Winter hat den Weg gewiesen, indem er die Stelle des Aristoteles (3) heranzieht, wo Polygnot, Pauson und Dionysios verglichen werden und von dem letzteren berichtet wird, er mache die Menschen ähnlich (ὁμοίους) wodurch er die Mitte hält zwischen Po-

(1) Inst. Orat. XII. 10. 9.

(2) Einleitung in die Altertumswissenschaft. A. Gercke und E. Norden II S. 185; Winter, Ueber griechische Porträtkunst, 1894, S. 13 und 26 in dem Grabrelief der sogenannten Fischer (Att. Grab. Taf. CCLI), wo wir, abgesehen von der Rohheit den landläufigen Stil der Zeit haben. Auch Furtwängler, Meisterwerke S. 275, Anm. 2, da er an den Themistokles des Vatikans (Arndt 271/2) und den Pastoretschen Kopf (Arndt 275-80) denkt und Robert a. a. O., der diesen Gedanken weiterführend noch rohere Nachbildungen anführt, woraus die Originale gar nicht mehr zu erraten sind (Arndt 285-288).

(3) Poet. 2.

lygnot, der sie besser (*κρείττους*), Pauson, der sie schlimmer (*χείρους*) mache. Auch wird Dionysios, der nach Plinius (1) « nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographus nominatus » durch diesen Beinamen mit Demetrios auf eine Linie gestellt.

Wir wissen wenig von Dionysios. Er scheint ein jüngerer Zeitgenosse (2) und Nachfolger Polygnots gewesen zu sein, dem er nach Aelian (3) in allem nachfolgte, auch in der *ἀκρίβεια*, nur in der Grösse nicht, was sich vorzüglich verträgt mit der kurzen Charakteristik bei Fronto, dass man von ihm keine illustria verlangen soll wie von Nikias, sondern obscura (bürgerliches).

Lehrreicher noch ist, was Plutarch (4) gibt, der ihn mit Antimachos, auch einem Kolophonier, dem Nikomachos und Homer gegenüber stellt in einem Vergleich, den ich abzuschreiben nicht unterlassen kann: *ἡ Ἀντιμάχου ποίησις καὶ τὰ Διονυσίου ζωγραφήματα, τῶν Κολοφωνίων, ἰσχὺν ἔχοντα καὶ τόνον ἐκβεβιασμένοις καὶ καταπόνοις ἔοικε· ταῖς δὲ Νικομάχου γραφαῖς καὶ τοῖς Ὁμήρου στίχοις μετὰ τῆς ἄλλης δυνάμεως καὶ χάριτος πρόσεστιν τὸ δοκεῖν εὐχερῶς καὶ ῥαδίως ἀπειργάσθαι.* Dem Dichter, dem von einigen die erste Stelle nach Homer unter den Epikern eingeräumt wurde, rühmt auch Quintilian, obschon er ihm sonst abhold ist, vis et gravitas et minime vulgare dicendi genus (5) nach. Die mühsame Ausführlichkeit aber ist es, was hier als Vergleichspunkt in Betracht kommt.

Stellen wir also nochmals die Frage, welcher Art jener Naturalismus des Menschenmalers des V. und des Menschenbildners des IV. Jahrhunderts gewesen sein muss, der kräftig genug war, um noch in der Spätzeit als repräsentativ zu gelten, selbst vor den grossen Werken der Nachblüte, so liegt die Antwort nahe; es muss ein Naturalismus gewesen sein, der auf eindringlicher, wohl etwas trockener, aber peinlich getreuer Nachbildung beruhte.

Diese Einsicht wird gestützt durch das, was die niederländische Kunstgeschichte uns lehrt. Als Jan van Eyck, von Zeitgenossen (6)

(1) Nat. Hist. XXXV, 113.
(2) Overbeck, Schriftquellen 1087 [Anth. gr. I 74. 78 (84) (Planud. 141)].
(3) Var. Hist. IV, 3.
(4) Timoleon 36.
(5) X. 1. 53.
(6) Cyriacus von Ancona und Bartolomeo Facio, Weale LXXIII.

als der grösste Maler seines Zeitalters anerkannt, das naturalistische Altemännerporträt geschaffen hatte, mit seinem Mann mit den Nelken (1424?), dem Kardinal von Santa Croce (1431), Jodocus Vydt (1432), Canonicus van der Paele (1436) (1), hat seine Auffassung den Siegesweg durch die künstlerische Welt des XV. Jahrhunderts angetreten. In Portugal ist es Nuno Gonçalves (ca. 1456) (2), in Frankreich Jean Fouquet mit seinem Jouvenel des Ursins (ca. 1460) (3), um von den Niederländern, die folgen, zu schweigen. Auch in Italien braucht man nur auf Werke hinzuweisen wie den Giovanni di San Miniato von Antonio Rossellino (1456) oder den Pietro Mellini Benedetto da Majano's (1474), beides Marmorbüsten, die erste im Victoria und Albert-Museum, die andere im Museo nazionale zu Florenz (4), oder aber das Gemälde Ghirlandaio's im Louvre (5), wo der kleine Enkel dem Greise zuzurufen scheint: „Grossvater, was hast denn du für eine Nase!", um zu zeigen, wie weit dieser Einfluss geht. Es hat keinen Zweck, ihn weiter zu verfolgen. Die Bildnisse alter Frauen sind anfangs seltener. Doch würden auch diese sich von van Eyck's Isabella Burluut, über Rembrandt bis zu Denner leicht nachweisen lassen, wobei, da wir sie mit dem Anfang einer Entwicklung zu vergleichen wünschen, die frühesten Beispiele die geeignetsten bleiben. Die übergrosse Ausführlichkeit, überall durchgeführt, hat den Alten nicht zugesagt. Sie wird auch an Kallimachos und Protogenes getadelt. Doch passt die Vorstellung, die wir jetzt gewonnen haben in die Entwicklungsreihe, die mit dem „sinnenden Greis" und den alten Frauen der olympischen Giebel anfängt und Nachfolge findet in Bildnissen, wie das des sitzenden Dichters im Vatikan (6), früher für Menander gehalten, und dem

(1) In Berlin; Wien, die Zeichnung zu Dresden (Onze Kunst I 1902 S. 4, Weale S. 60). Brügge und Hampton Court (Weale S. 94).

(2) Salomon Reinach, Revue Arch. 1910 S. 236 ff.

(3) Max J. Friedländer, Jahrbuch d. Kön. Preuss. Kunstsamml. XXXI (1910) S. 227 ff.

(4) Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur in Italien, Taf. 328 A (Probe-Lieferung) und 346.

(5) Henri Hauvette, Ghirlandaio S. 136.

(6) Brunn-Bruckmann No. 495.

Kopf des Theophrast der Villa Albani (1), oder aber des Seleukos lysippischen Stiles. (2) Dieser letztere zeigt aber so grosse Stilverwandtschaft mit dem Archidamos (3) der Villa von Herculanum, wobei Furtwängler (4) auch an Demetrios gedacht hat, dass ich längst dazu gekommen bin, auch hier ein Werk des Lysipp zu erkennen, ein Bildnis selbstverständlich des 338 verstorbenen Königs, dem die Spartaner eine Statue in Olympia setzten.

Ist, wie ich glaube, wirklich der grossartige Bronzekopf eines Pankratiasten zu Olympia, nach Furtwänglers ansprechender Vermutung, der Xenarchos Lysipp's, dann wird es noch klarer, wie der sikyonische Meister die ausführliche Wiedergabe auch der kleinsten Züge von peinlicher Trockenheit frei zu machen und dem antiken Geiste gemäss gross zu gestalten gewusst hat.

Mag also, da die Marmorköpfe des Timotheos wohl an Treue der Nachbildung zurückbleiben, das kleine Münzbildnis bis auf weiteres uns die beste Vorstellung vom Stil des Demetrios geben, — das also bei dieser Annahme nicht direkt dem Leben, sondern wie so viele kyzikenische Münztypen (5) einem attischen Werke folgt —, so fragt es sich, ob unter den Bildnissen von Zeitgenossen sich nicht noch mehr nachweisen lässt, das ähnlich wäre. Arndt hat auf den Neapeler sogenannten Lykurg, seine Repliken und Verwandte hingewiesen (6), ich glaube, trotz Klein's Zustimmung, schwerlich mit Recht. Es ist allerdings richtig, dass wir hier nicht so unbedeutende Werke vor uns haben wie die Bildnisgruppe, die Winter dem Silanion zugeteilt hat; aber der Künstler dieses Porträts sucht nach Effekt wie der des Antisthenes und könnte kaum als ausgewählter Vertreter der schlichten Naturtreue gelten. Viel eher wäre ich geneigt, an den Lysias zu denken, wenn wir

(1) Arndt, Gr. u. Röm. Porträts No. 231-2.

(2) Arndt, Gr. u. Röm. Porträts No. 101/2. Wolters in diesen Mitt. 1889 S. 32 ff.

(3) Arndt, Gr. u. Röm. Porträts No. 765/6, Wolters in diesen Mitt. 1888 S. 113 ff.

(4) a. a. O.

(5) U. a. die Tyrannenmörder; Epicharinus; Gaia mit Erichthonios Kekrops, Greenwell, Num. Chron. 1887 Pl. III 28; IV 14; II 8, 9, 10.

(6) Gr. u. Röm. Porträts 161-170.

uns in dem Original die Fülle der Details des Neapeler Kopfes (1) mit der vollen Schärfe der Capitolinischen Wiederholung (2) vereinigt denken dürften. Leider aber besitzen wir keine solche Replik und gerade auf die Vereinigung dieser beiden Eigenschaften käme es an so gut wie in dem Greisenbildnisse des Pelichos und der Lysimache.

An unsere Vorstellung schien sich anzuschliessen, was Winter (3) über die Minerva musica vermutet hat. Schon Blümner verlangt: « ein gewöhnliches Weib, getreu nach der Natur kopiert », und das ist allerdings die bürgerliche Athene von Pergamon, auf die Winter verweist, wenn man sie früh ansetzen kann.

Ich habe mich sogar einen Augenblick der Täuschung hingegeben, dass man weitergehen könnte. Die schwere Kithara schien das Durchhängen des Körpers zu erklären, wie sie z. B. das tut in der gemalten Muse von Herculanum (4); so, dachte ich, liesse sich Klein's (5) Auffassung, der einer von mir (6) zögernd gewiesenen Spur folgend, der Athene des Demetrios selber eine Kithara gibt, zu der ihre Schlangen mitklingen, mit Winter's Ansicht vereinigen. Leider aber finde ich kein Beispiel, wo der linke Arm so die Kithara hält, wie es hier sein müsste und so fürchte ich noch immer, dass die « Musica » ihre Eigenschaft dem Zufall des Gusses und ihren Beinamen den Interessen des reisenden Publikums für dergleichen Sonderbarkeiten verdankt, wie sie seit der Zeit des « singenden » Memnon überall von allen Reisehandbüchern vermerkt werden und uns nur vorher nicht bekannt sind, weil wir keine Führer aus früheren Zeiten besitzen. Dabei bleibt aber auch das ganze *musica* noch verdächtig, eine Lesung der geringeren Handschriften, bei der man nicht einsieht, wie in B. daneben *muetica* zu Stande kommt. Ich möchte *mucetica* vorschlagen, eine sehr leichte Aenderung. *Μυκητικός* ist allerdings ein seltenes Wort,

(1) Arndt, Gr. u. Röm. Porträts 131/2.

(2) Arndt, Gr. u. Röm. Porträts 133/4.

(3) Einleitung in die Altertumswissenschaft von A. Gercke und E. Norden S. 184.

(4) Pitture di Ercolano II p. 46. Roscher II Sp. 3274. Fig. 10 *b*.

(5) Geschichte der Gr. Kunst II. S. 246.

(6) de Gorgone, S. 84.

aber da μυκᾶσθαι von dem Dröhnen lebloser Dinge gebraucht wird, passt es vortreffich zu der Erklärung: dracones in gorgone eius ad ictus citharae *tinnitu* resonant. Dabei ist Plinius selbstverständlich beim Wort zu nehmen, nicht umzudeuten. Zwar hätte er sich dichter an den griechischen Beinamen gehalten, wenn er mugitu geschrieben hätte, aber es fragt sich doch, ob man das verlangen darf, da tinnitus das eigentliche Wort für den Metallklang ist.

Weiter zwingt uns auch der Phidiasische Stil der Gewandung, selbst wenn man darin mit Winter, was mir schwer fällt, eine Draperiestudie erkennen sollte, so gut wie die Fusstellung, schon an eine für Demetrios doch sehr frühe Entstehung zu denken. Der Kopf weist, in Bau und Anlage an die olympischen Skulpturen erinnernd, sogar noch höher hinauf (1); so liegt es, wie es mir scheint, näher, an einen Vorläufer des Demetrios zu denken, als an eine Jugendarbeit. Vergessen wir nicht, dass sogar schon am delphischen Wagenlenker neben der Strenge von Kleid und Kopf Hand, Arm und Füsse anmuten wie auf einer sogar unschönen Natur gegossen.

Die Minerva mucetica bleibt also, bis auf neue Funde, besser aus dem Spiel.

Gewiss ist Demetrios nicht ohne Vorläufer gewesen. Wir kennen die alten Frauen aus dem olympischen Westgiebel. An den Körper des sogenannten sinnenden Greises des Ostgiebels erinnert auch die Beschreibung des Pelichos. Unsere Quellen nennen freilich nur einen Greis unter den Werken des Pythagoras, dem nachgerühmt wird: hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius (2).

(1) Sauer's Vergleich mit der Niobide der Banca commerciale scheint mir sehr einleuchtend, weniger sein Hinweis auf Myron. Zeitschrift für bildende Kunst 1911. S. 129 ff.

(2) Plin. N. H. XXXIV 59 und 60.

XX. Lysimache, Priesterin der Athene.

(Tafel II-III).

Der vorstehende Aufsatz war gerade fertig, als ich durch die Liebenswürdigkeit Treu's die Aufnahme eines Marmorkopfes erhielt, dessen Bedeutung sein scharfer Blick im Keller des Britischen Museums No. 2001 erkannte (1) (**Tafel II** und **III**). Arndt (2), durch Flasch auf den Abguss zu Dresden hingewiesen, hat ihn kurz als die vermutliche Lysimache des Demetrios erwähnt. Erst während der Arbeit wurde ich darauf aufmerksam durch einen Verweis Klein's, der aber dieses Kopfes mit keinem Wort gedenkt (3).

Es wäre ein Leichtes, hier ein Wort streichend, dort einiges hinzufügend, die Belehrung, die sich von diesem neuen Werk erlangen lässt, in den vorstehenden Artikel hinein zu arbeiten. Es scheint mir aber rätlicher, meinen vorhergehenden Versuch unverändert stehen zu lassen und hier einerseits die Verbesserungen vorzubringen, die sich aus der neuen Erkenntnis ergeben, andererseits ihm die Mittel zu entnehmen, um die Ansicht zu erhärten, dass wir in dem Londoner Kopf eine Kopie nach Demetrios besitzen.

Beginnen wir mit der letzteren These. Die Haartracht, die auf das IV. Jahrhundert weist, zusammen mit der einfachen und doch so naturwahren Behandlung sind wohl die Hauptgründe gewesen, die an die Lysimache des Demetrios haben denken lassen. Wir erkennen jetzt weiter, dass gerade auch das scharfe Einschneiden der Furchen und Falten, wie wir es dem Münzbilde des Timotheos

(1) Der Kopf ist mit dem Halse 0,265 m. hoch, ohne Hals 0,22 m. Der Marmor ist griechisch, aber weder pentelisch, noch parisch. Angekauft wurde das Stück 1887; nach einer brieflichen Aussage des Verkäufers wäre es auf dem Plateau von Tarquinii unter einem römischen Mosaikfussboden gefunden. Ich verdanke diese Angaben Herrn Arthur H. Smith, mit dessen Genehmigung die Abbildungen nach dem Original aufgenommen sind. Die Form des Dresdener Abgusses scheint verloren.

(2) Gr. und Röm. Porträts zu 161-166.

(3) Gesch. der Gr. Kunst II S. 248.

entnahmen und für das Bronzeoriginal seines Kopfes voraussetzten, eine besonders kennzeichnende Eigenschaft ist. Das beweist um so mehr, als wir jetzt inhaltlich so verschiedene Darstellungen vergleichen können wie die eines gesetzten Mannes mittlerer Jahre, dessen Haut vom Seedienst etwas gerunzelt ist, und das einer steinalten Frau.

Die Heranziehung des Greisenbildnisses des XV. Jahrhunderts erweist sich ebenfalls wieder als fördernd, nur lernen wir jetzt auch die Grenze kennen, worüber hinaus diese Analogie, wie es meistens der Fall ist, nicht durchgeführt werden kann.

Es sind hier wie dort Linien, die die Form beherrschen und bilden, nur sind sie bei van Eyck und seinen Nachfolgern dichter gehäuft und mehr in Einzelheiten gehend, bei Demetrios sparsamer angebracht und grössere Flächen umgrenzend oder durchschneidend, im Ganzen einfacher im Vortrag und doch nicht weniger packend und wahr. Darin liegt auch der Unterschied mit dem, was von Lysipp an im Naturalismus der späten Zeit, wie die trunkene Alte, der Homer, der Pseudoseneca u. s. w., geschaffen worden ist, dass die grösseren ruhigen Flächen und Linien, die wie in Holz geschnitten anmuten und es vielleicht auch gewesen sind, durch kleine modellierte Flächen ersetzt werden (1).

Am wenigsten tritt dieser Unterschied hervor an dem König Seleukos, in dem ich doch mit Wolters (2) noch immer eine Arbeit aus der Werkstatt des Lysipp erkennen muss. Aber Lysipp hat seine 1500 Werke gewiss nicht alle allein zustande gebracht. Vieles, was wir von seinem Bruder, seinen Söhnen und Schülern vernehmen, weist auf Zusammenarbeit. Er wird auch kaum in seinem Alter eine weite Reise nach Syrien unternommen haben, und der König ist sicher nicht nach Sikyon gekommen, um ihm zu sitzen.

Es liegt vielleicht nahe, an Aristodemus als seinen Mitarbeiter zu denken, von dem ausser dem König Seleukos noch, eben

(1) Gerne führe ich hier an, was mir Treu schreibt: Er (dieser Kopf) interessierte mich, weil er mir eine Mittelstufe zwischen den Köpfen der alten Schaffnerinnen vom olymp. Westgiebel und dem Kopf unserer alten Marktfrau darzustellen schien, die wir damals eben aus der Doesselschen Sammlung erworben hatten. Freilich steht er dem ersteren sehr viel näher.

(2) In diesen Mitt. 1889, S. 52 ff. Arndt, Gr. u. Röm. Porträts 101 und 102.

wie von Lysipp, ein Aesopos erwähnt wird. Wir wissen nicht, woher dieser Künstler stammt, aber wenn wir von Plinius vernehmen (1), dass auch er *anus* gemacht hat, woraus in diesem Zusammenhang auf das Bildnis mindestens einer Greisin zu schliessen ist, so ist man geneigt, wenn man noch die Verwandtschaft des Seleukos mit der Lysimache bedenkt, ihn für einen Schüler des Demetrios zu halten. Umkehren aber darf man diese Beziehung nicht. In dem marmornen Frauenkopf ist nichts Lysippisches, und die ergreifende Naturtreue des Werkes steht so hoch über der ungefähren Nachbildung im Seleukos, wie die Arbeit eines schöpferischen Meisters über dem bescheidenen Schaffen des Nachfolgers. Beruht also der lysippische Seleukos auf einer Arbeit nach dem Leben von Aristodemos, so kann wieder der Marmor keine *anus* von seiner Hand sein.

Die Lysimache vor Augen sieht man körperlich, was wir vorher uns gedanklich vorstellen mussten, wie man Demetrios trotz allem, was die Spätzeit an Nachahmung der Natur hinzu gebracht hatte, als Vertreter der reinen Naturtreue in den Kanon hat aufnehmen können. Er vergegenwärtigt, als letzter vielleicht, — wenn wir von der möglichen Nachahmung durch Aristodemos absehen. — durch die Mittel, die er verwendet, die Weise des Parrhasios, der laut seiner eigenen Aussage die Grenzen seiner Kunst erreicht hatte (2), indem sein Werk als unübertroffen in der Linienführung galt (3). Wenn es wahr ist, dass die letzte Arbeit des Zeuxis ein runzeliges altes Weib (‘γραῦν’) war (4), so wird er als erster die neue Auffassung begründet haben, die mehr malerisch ist.

(1) N. H. XXXIV, 86.

(2) Athen. XII, p. 543, E.

(3) Plin. N. H. XXXV, 67. Quintil. Inst. Orat. XII, 10, 4.

(4) Festus s. v. pictor p. 209, lin. 10-18 (Müller) als Kommentar zu den Versen eines ungenannten Dichters:

Nam quid modi facturus risu denique?
Nisi pictor fieri vult, qui risu mortuus est.

XXI. Amastris, Koenigin von Amastris.

(Tafel I).

Der prachvolle weibliche Kopf **Abb. 4**, im Besitze des Herrn Claude Posonby, eine der Perlen der ausgewählten Sammlung und 1903 in dem Burlington Fine Arts Club leihweise ausgestellt (1), angeblich in Ostia gefunden, war schon länger durch Abgüsse nicht unbekannt, hatte wiederholt die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sich gezogen und sich verschiedene Deutungen gefallen lassen, die trotz ihrer Unvereinbarkeit und scheinbaren Widersprüche doch alle nicht weit vom Ziel gehen: Omphale, tragische Heroine, barbarische Provinz (man mag es bei Michaelis (2) nachlesen), idealisiertes Porträt lysippischen Stils, wie Salomon Reinach (3) wohl richtig gesehen hat, das sind alles Begriffe, die merkwürdigerweise der Amastris nicht allzu fern stehen, ja es ist ein eigentümlicher Zufall, obgleich ohne weitere Bedeutung, dass, wo Reinach nicht ganz ohne Grund an die Mutter Alexanders dachte, wir wirklich die Mutter eines Alexander finden.

Seit der glänzenden Veröffentlichung des Kopfes in dem Tafelwerk der Ausstellung lag es für jeden Numismatiker nahe, den wahren Namen zu nennen. Auch ich, damals mehr wie heute mit den Münzen vertraut, hatte ihn gefunden, war aber nicht dazu gekommen, ihn auszusprechen, als Sambon im Musée I (1904) S. 308 mit wenigen Worten und einer kleinen Abbildung der Münze der Königin das erlösende Wort sprach.

Ich hätte keinen Grund darauf zurückzukommen, wenn sich hier nicht noch ein kleines Problem anknüpfte, das die Veröffentlichung meinerseits verzögert hat, da ich erst jetzt dazu gekommen bin, das einschlägige Material zur Lösung der Frage zusammen zu bringen.

(1) Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Ancient Greek Art, London 1904, S. 21, N. 29 Pl. XXVIII und XXVIII *a*.

(2) Archaeologische Zeitung, 1880 S. 75 ff.

(3) Revue Archéologique, 1900, S. 392/3.

Es hat nämlich der Marmorkopf eine schlagende Aehnlichkeit mit dem Kopf auf den Münzen der Stadt Amastris, die nach dem Tode der Königin geprägt sind, sowohl in der von Reinach hervorgehobenen Aehnlichkeit mit Alexander, die wohl in der Hauptsache auf Stilverwandtschaft beruhen wird, als in dem von Michaelis etwas überschätzten tragischen Ausdruck, der ihrem Bilde bei Lebzeiten fremd ist, aber mit ihrem tragischen Tode zusammenhängen wird. Und das Merkwürdigste an der ganzen Sache scheint mir, dass die von der Königin selber geprägten Münzen,

Abb. 4.

deren Typus allmählich in den späteren übergeht, ein ethnographisch zuverlässiges Bildnis dieser interessanten Perserin zu geben scheinen.

Es ist allerdings leider schwer, die ethnographischen Abbildungen zu vergleichen, da sie meistens von vorn aufgenommen werden und wir hier ein Profil haben. Die lange gerade schmale Nase aber, die in dem sinnlichen, vollen, besonders an den Backen und dem Kinn eher schweren Gesicht ungriechisch anmutet, findet sich bei dem Vergleichungsmaterial wieder, das z. B. Stratz, »Die Rassenschönheit des Weibes«, bietet. Von den sechs Parsimädchen, Fig. 99. **Abb. 5**, die alle dem Münztypus wie Schwestern ähnlich sehen, haben fünf eine solche Nase, und wenn die kleinste

sie nocht nicht hat, so liegt das wohl an ihrer Jugend. Dasselbe gilt von dem 14jährigen persischen Mädchen, Fig. 100. Die 22-jährige Perserin, Fig. 101, hat wieder bei verwandten Zügen dieselbe Nasenform, und obschon an der 23jährigen Perserin, Fig. 102, die Züge, teilweise von der Hand verdeckt, kaum zu beurteilen sind, ist die Nase jedenfalls wieder dieselbe. Die drei kurdischen Frauen, Fig. 103, sehen anders aus, haben aber trotzdem alle eine lange spitze überhängende Nase. Entfernter verwandt sind die fünf Mädchen aus Bethlehem, Fig. 104. Weiter gibt Stratz nichts. Auch die Aufnahme bei Hugo Grothe Orientalisches Archiv I, « Die Bevölkerungselemente Persiens », Taf. XI, Fig. 2 lässt sich mit Recht vergleichen.

Das Material nun, das ich zur Entwicklung des Münz- Typus gesammelt habe durch die freundliche Hülfe der Kabinetsvorstände zu Berlin, London, München, Paris und Wien und Dr. Imhoof-Blumer's setzt sich in folgender Weise zusammen. Die Nummern sind den Typen bei J. P. Six, Sinope, Num. Chronicle 1885 Seite 63 entnommen. Sieben Stücke tragen den Namen der Königin und den bildnisähnlichen Kopf mit der persischen Mütze und dem Lorbeerkranz. Davon haben 3, N. 1 das Exemplar meiner Sammlung (**Tafel I, e**), das der Samml. Weber von 9.60 gr. (**Tafel I, f**) und, No. 3 (¹), dasjenige des Berliner Münzkabinets, hinter dem Kopf Bogen und Köcher, die den Typus der Rückseite der Bronze zu München, No. 2, bildet.

Die Rückseite dieser Didrachmen hat eine *männliche* thronende Figur, mit nacktem Oberkörper und langem Haar, das Szepter an den Thron gelehnt. Ein Eros auf seiner Rechten streckt ihm die Hände entgegen. Im Felde eine Blume (?), eher wie ein Helioskopf, bei meinem und dem Weber'schen Exemplar vom selben Stempel, auf dem rechten Pfosten der Thronlehne, in Berlin daneben. Dort ist auch der Oberkörper bekleidet. Die Inschrift ΑΜΑΣΤΡΙΟΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ist in dem letztgenannten Stücke am vollständigsten.

Am Kopf dieser Münzen ist, wie auch an der Bronze, nur das Stirnhaar von der Kopfbedeckung freigelassen; in dem näch-

(¹) Von J. P. Six beschrieben als ohne Bogen. Im Abguss ist aber ein Rest am Rande unverkennbar.

sten Typus, No. 4, aber, übrigens ganz mit denselben Zügen, hängt schon eine Locke frei vor dem Ohr und sind die Stirnhaare lokkerer gebildet. Auch fehlt hier der Bogen im Köcher. Die Rück-

Abb. 5.

seite hat die thronende Stadtgöttin, einen Kalathos auf dem Kopf, wie der sinopische Serapis, das Szepter an der Seite, auf der Rechten eine Nike, die sie bekränzt. Die Stücke in Paris und

Wien (**Tafel I, g**) haben AMAꞒTPIOꞒ BAꞒIAIꞒꞒHꞒ, die beiden anderen, in Berlin und in der Bibliothek von Turin (9.70 Gr.), BAꞒIAIꞒꞒHꞒ AMAꞒTPIOꞒ. Die Rückseiten jedenfalls, und ich meine auch die Vorderseiten, sind von vier verschiedenen Stempeln. Diesem Material scheint sich zunächst anzuschliessen das schöne Stück in London (1), No. 5 (**Tafel I, i**) wo die Mütze noch ohne Stern ist, die Rückseite aber schon bei dem alten Typus der Göttin als Beizeichen eine Blume hat und die Inschrift AMAꞒTPIEΩN. Das Gesicht ist hier schon idealisiert, wie das sich sonst erst an dem Typus mit dem Stern unter dem Kranze, No. 7, findet (**Tafel I, k**); dagegen die Stücke mit dem Stern über dem Kranze, No. 6, mit Ꞓ unter dem Throne, zu Berlin (2), Paris (**Tafel I, h**) und in der Sammlung Imhoof (gr. 9.25), es trotz der schon reicher hervorquellenden Locken der Fürstin noch ähnlicher zeigen. Es mag noch die No. 5 mit dem mehr geraden Profil folgen, dem Prachtexemplar aus München (gr. 9.62) No. 7 (**Tafel I, k**) nahestehend, aber mit minder reicher Lockenpracht und grossem Stern unter dem Kranze.

Soweit ich die Rückseiten der Stücke dieses Typus in Berlin (2), Paris (2), der Samml. Bompois, London (2) und in meiner Sammlung kenne, haben alle zwischen den Thronbeinen einen Perlenriegel, mit Ausnahme eines schlecht erhaltenen Stückes in Wien, wo Λ unter dem Sessel steht. Dem schliesst sich wohl noch das Berliner Exemplar (gr. 9.16) an mit verkümmertem Throne und linearen Sternenstrahlen, wo der Kopf wie auch auf dem meinigen schon düster zu blicken anfängt.

Recht tragisch wird aber der Ausdruck erst in den spätesten Stücken von geringerem Münzfuss, die wieder seltener sind, No. 8. Es fehlt dort der Perlenrand um den Kopf, wie bei den ersten Stücken mit Bogen und Köcher, der Stern auf der Mütze ist kleiner, das Haar an der Stirn sträubt sich empor wie bei Alexander. Die drei Exemplare haben den Kopf vom selben Stempel, die Rückseiten aber sind verschieden. Bei dem Londoner Stück (gr. 8.475) (3) findet sich der Perlenriegel, bei den beiden anderen, dem Wiener und dem Berliner aus der Imhoof'schen Sammlung (gr. 8.26), fehlt er, aber auch diese sind von verschiedenen Stempeln.

(1) Cat. Pontus, etc. Taf. XIX 2.
(2) A. a. O. Taf. XIX 3.
(3) A. a. O. Taf. XIX 4.

Dieser Tatbestand erklärt sich leicht genug, wenn man annehmen darf, dass der Marmorkopf, dem man es anzusehen meint, dass er in einer Nische stand, von dem Grabmal der Königin herrührt und allmählich einen grösseren Einfluss auf die Münzbilder gewonnen hat.

Amastris war die Tochter des Oxathres, des Helden von Issos, eines Bruders des letzten Dareios, der später in Alexanders Umgebung lebte. Als sie bei der grossen Hochzeit in Susa, 324, an Krateros kam, so dass dieser zum Vetter des Königs wurde, kann sie schwerlich viel jünger als 12 Jahre gewesen sein. Nehmen wir also an, dass sie um 336 geboren ist.

Bei dem Tode Alexanders verliert ihre Beziehung zu seiner kinderlosen Witwe ihre Bedeutung; schon 322 verstösst Krateros sie, der Phila zu Liebe und bewirkt ihre Ehe mit Dionysios, dem erlauchten Tyrannen von Herakleia, dem sie zwei Söhne, Klearchos und Oxathres, und eine Tochter, Amastris, gebar.

Als der Fürst, nachdem er das Diadem angenommen, schon im Jahre 306 starb, führte sie die Vormundschaft ihrer unmündigen Kinder, von denen der älteste Sohn höchstens 15 Jahre alt, vielleicht jünger gewesen sein kann. Selber war sie nach unserer Annahme damals mindestens dreissig, eine Lebenszeit, wo die Perserinnen heute in dem heissen Hochgebirgsklima Persiens alte Frauen sein sollen. Sie muss das noch nicht gewesen sein; so möchte man wenigstens aus dem Verhalten des Lysimachos schliessen, als er die königliche Regentin im Jahre 302 heiratete. Ein betreffs Herakleia gut unterrichteter Zeuge wie Memnon (1) weiss nämlich zu erzählen, wie sehr der König sie anfangs geliebt hat (*καὶ ἀρχὰς μὲν λίαν ἔστερξε*), und wie er sie, die er zeitweilig, durch Staatsgeschäfte ganz eingenommen, in Herakleia zurückgelassen hatte, nach Sardes kommen liess und wieder sehr lieb hatte (*ἔστεργεν ὁμοίως*). Unterdessen hat sie ihm wohl den Alexander geboren, von dessen Kühnheit Polyän (2) zu berichten weiss.

Eine alte Frau war sie also jedenfalls 301 nicht, auch wenn sie 35 gewesen sein muss, und Lysimachos sie im folgenden Jahre für Arsinoe verlässt, an welchem Wechsel übrigens gewiss die Staatsraison nicht unbeteiligt war.

(1) Memnon, Fragm. lib. XI-XII, IV, ff.
(2) VI, 12.

Erst jetzt soll sie, wie Memnon mit einem Wort berichtet, die Stadt, die ihren Namen trägt, gegründet haben, indem Strabo (1) die Stifterin vielleicht richtiger die Gemahlin nicht des Lysimachos, sondern des Dionysios nennt. Ihre Söhne aus erster Ehe, von denen Klearchos zur Regierung gelangt, bleiben auch zu Lysimachos in bester Beziehung, bis sie ihre Mutter aus einem nichtigen Grund (*μηδὲν περὶ αὐτοὺς μέγα πλημμελήσασαν*) ermorden, und ihrerseits von Lysimachos überlistet den Tod finden (289).

Der König hat gewiss nicht versäumt, ihr ein Grabdenkmal zu setzen, woher der Marmorkopf stammen wird, der sich als aus einer Nische herrührend zu erkennen gibt. Ihren gemeinsamen Sohn nahm er zu sich; der blieb bei Hofe, bis er sich nach dem Tode des Agathokles 284 mit dessen Witwe zu Seleukos flüchtete.

Da Amastris sich auf ihren Münzen Königin nennt, können diese frühestens 306 geprägt sein, als sie dreissig Jahre alt war. Die thronende männliche Figur, sei es Gott oder Mensch, mit dem Eros, aber möchte man gern mit ihrer Liebe zu Lysimachos in Beziehung setzen; Eros scheint jedenfalls für die eben verlassene Frau schlechter zu passen.

Der schöne lebenswahre Kopf der Münzen ladet ein, diese möglichst früh zu setzen, obgleich man zugeben kann, dass die reife Schönheit einer voll entwickelten Frau ihr manchmal noch merkwürdig lang die Jugend erhalten kann.

Es werden sich ohne Zweifel Bedenken erheben gegen die Deutung des Münzbildes als Bildnis, besonders weil der Kopf durch Bogen und Köcher als Amazone gekennzeichnet ist, da wo er ethnographisch am treuesten sein muss, und der Stern auf Divinisierung zu weisen scheint da, wo das Bildnis idealisiert ist. Mit Unrecht, denn da wir von jeher den Perserkönig auf den Dareiken finden und die Bildnisse persischer Satrapen auf ihren Münzen, so darf es nicht Wunder nehmen, dass gerade eine Fürstin aus dem stolzen Achaemenidenhause die erste Königin ist, deren Bild auf Münzen vorkommt. Auch dass sie als Amazone auftritt, ist wohl verständlich, wenngleich erst ein später Zeuge wie Demosthenes Bithyneus (2) von der Amazone Amastris weiss, die

(1) XII. 544.
(2) Bei Steph. Byz. s. v. Amastris.

Amastris gründete. Die Städtegründung selber macht in diesem Teil Asiens die Herrin eben zur Amazone. Sind wir doch im alten Amazonenreich, wo alle Städte von Amazonen gegründet sind, und eine, wie wir jetzt wissen, zuverlässige Ueberlieferung von der Regierung kriegerischer Frauen berichtete, die das Land besiedelten (1).

In griechischen Augen mag diese orientalische Fürstin, die Lysimachos zeitweise fesselte, einer Omphale geglichen haben. Eine Barbarin war sie jedenfalls, obgleich ihre idealisierte Grabstatue lysippischen Stils nur oberflächlich verwandt ist mit der sogenannten Thusnelda, die im Formgefühl dem Antinous so nahe steht. Mag die kluge Herrscherin auch keine Elektra oder Antigone sein, ihr tragisches Ende erklärt genügend den Ausdruck, den ihr der Künstler gegeben hat, der, wie auch sonst fast überall in jenen Zeiten, ihr Bild am Grabmal in vollster Jugendblüte hinstellte.

So erklärt sich ungezwungen alles das, was man aus dem Kopf hat herauslesen wollen, so unvereinbar es auch anfangs schien.

Fragt man, wie diese Statue nun von Amastris nach Ostia kam, so sind allerdings der Möglichkeiten viele. Nur auf eine möchte ich hinweisen, dass nämlich Lucull, der die Statue des Gründers von Sinope, des Autolykos, eine Arbeit des Sthennis, mitführte (2) und sonst so viele Schätze griechischer Kunst zusammenbrachte, wohl auch ohne Traum, die der Stifterin von Amastris heimführen konnte, als er die Stadt im mithridatischen Kriege nahm (3). Nach der Verwüstung durch Marius wurde Ostia herrlicher wieder aufgebaut. Hatte dort vielleicht Lucull seine Anlagen *ἐν τοῖς παραλίοις*, die Plutarch (4) neben seinen Gärten bei Neapel und Tusculum erwähnt?

Amsterdam. J. Six.

(1) Toepffer bei Pauly-Wissowa s. v. Amazones. S. Reinach, Revue Arch. 1910 S. 284.

(2) Plutarch, Lucull 23.

(3) App. Bell. Mithr. 82.

(4) A. a. O. 39.

DAS NEUE ANGEBLICHE PARTHENONFRAGMENT IN STOCKHOLM

Im letzten Hefte des »Journal of hellenic studies« (Bd. XXXI 1911, Part I) hat J. Six einen überlebensgrossen, stark restaurierten weiblichen Kopf des Nationalmuseums zu Stockholm, Nr. 47 (Photogr. Lagrelius St. Nr. 270) publiziert (Taf. V u. VI, S. 65 ff.), der in derselben Zeitschrift IX, 1888, Taf. IV, S. 35 f. von L. R. Farnell schon einmal veröffentlicht und besprochen worden war, und zwar will Six in dem antiken Teil des betreffenden Kopfes ein neues Parthenonfragment erkennen. Ich muss gestehen, dass auch mir dieser Gedanke nicht fremd gewesen ist, aber je mehr ich mich mit dem Kopfe beschäftigt habe, desto mehr hat sich bei mir die Ueberzeugung befestigt, dass wir in diesem übel zugerichteten, aber vortrefflich restaurierten Kopf nicht nur kein Bruchstück von den Giebelgruppen des Parthenon, sondern überhaupt kein originales Skulpturwerk der phidiasischen Kunstepoche besitzen. Die Arbeit ist nämlich zu gering. Um mit dem Hals als dem am besten erhaltenen Teil des Fragments zu beginnen, ist dieser auffallend lang und macht durch seinen vollständigen Mangel an Modellierung — der Kopf sitzt ohne jede Neigung oder Biegung starr und unbewegt auf dem Halse auf — einen leblosen und altertümlich idolmässigen Eindruck. Einen ähnlichen steifen Hals zeigen einige der Repliken des sogenannten Venus-Genetrixtypus, z. B. der Kopf in Stockholm, der der tanzenden Muse Nr. 8 (Photogr. Lagrelius, St. Nr. 8) aufgesetzt ist, und der Kopf in Neapel (Collignon, Hist. de la Sculpture II, S. 122, Fig. 58), während andere, wie das Exemplar im Louvre, La Vénus de Fréjus (Brunn-Bruckmann Denkmäler Nr. 473), einen mehr bewegten Kopf und einen schön modellierten Hals aufzuweisen haben. Wir haben es also hier mit der Nachlässigkeit einzelner Kopisten zu tun und

dürfen den ursprünglichen Künstler nicht dafür verantwortlich machen. Dass ein so bewegungsloser Kopf aus einer Giebelgruppe voll dramatischen Lebens stammen sollte, ist an sich nicht sehr wahrscheinlich. Die kleine oberhalb des Haarbeutels erhaltene Partie des Scheitels bietet eine Dürftigkeit und Verständnislosigkeit in der Behandlung der Haare, die ebenso echt und schlecht kopistenmässig, als von der wundervollen Art der Parthenonskulpturen, das Haar wiederzugeben, entfernt ist. Die Haargrenze ist sehr scharf und hart gezogen und lässt die zarte Hand des phidiasischen Künstlers vermissen. Die Wange ist auffallend trocken und gibt keine Illusion des schwellenden jugendlichen Fleisches. Der zarte Uebergang zum Halse, der uns bei dem Weber-Laborde'schen Kopfe so entzückt, fehlt hier vollständig. Aber trotz dieser Mängel der Formengebung, welche dem Kopisten zur Last fallen müssen, übt dies Gesichtsfragment auf den Beschauer einen grossen Zauber aus. Es spricht aus diesen Zügen durch alle Ueberarbeitungen hindurch der Geist einer grossen Kunstperiode und sicher auch eines grossen Künstlers. Und dieser dürfte kein anderer als Phidias selbst gewesen sein, mit dessen Aphroditeideal Furtwängler einen ähnlichen, mit hinterer Haarhaube ausgestatteten Kopftypus, den sog. Sapphokopf, in Zusammenhang brachte (Meisterw. 98 ff.). Unser Kopf hat einen mehr ausgesprochen phidiasischen Gesamtcharacter als der Sapphokopf und dessen verschiedene Varianten. Hinzu kommt, dass der Stockholmer Kopf das Strahlendiadem, das den Sapphoköpfen abgeht, mit dem Haarbeutel verbindet. Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass wir hier den Kopf einer jugendlichen Göttin und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach Aphrodite vor uns haben. Als eine weitere Entwicklungsstufe dieses phidiasischen Aphroditetypus möchte ich dann die Statuen der Venus-Genetrixgruppe betrachten, die ich noch immer mit Furtwängler auf Alkamenes zurückführe. Hier ist alles reicher, weicher und, zwar mit Preisgebung der hoheitsvollen, göttlichen Würde, menschlicher und liebenswürdiger geworden. Vielleicht wird man gegen die vorstehenden Ausführungen geltend machen, dass überlebensgrosse und noch dazu mit Strahlendiadem aus Metall versehene antike Kopien von Werken des fünften Jahrhunderts eine höchst seltene Erscheinung sein dürften. Doch kennen wir solche Kopien wenigstens aus einem Kulturzentrum der alten Welt, aus Pergamon, wo die

deutschen Ausgrabungen uns einige derartigen Statuen wiedergeschenkt haben (Altert. von Pergamon VII, Taf. II-VIII, zum Teil mit metallenem Kopfschmuck versehen). An diesen pergamenischen, überlebensgrossen Marmorstatuen finden wir dieselben Schwächen der Kopistenhand in der Wiedergabe der berühmten Originale des fünften Jahrhunderts wie am Stockholmer Kopfe wieder: dieselben leblosen Hälse und Wangen und dieselben flachen und characterlosen Haarrillen Altert. von Pergamon VII, 1 S. 25 (Winter); Conze. Sitz. Ber. d. Berl. Akad. 1893, S. 212.

Ueber die Provenienz des Stockholmer Kopfes ist es bislang nicht möglich gewesen, etwas Sicheres zu ermitteln. Dass der Kopf, wie Six vermutet, von irgend einem schwedischen Offizier, der mit dem General von Königsmarck in venezianischen Dienst getreten und den Feldzug in Griechenland und die Eroberung von Athen 1687 mitgemacht hätte, aus Athen nach Schweden mitgebracht wäre, ist eine gänzlich unwahrscheinliche Annahme. Als - Andenken - wurden damals andere Gegenstände, die sich leichter in Geld verwandeln liessen, als ruinierte Marmorköpfe, ausgesucht. Den Marmor kann ich nicht für pentelisch halten.

LENNART KJELLBERG.

Upsala.

DIE LOEWENJAGD DES KAISERS HADRIAN

M. Bieber hat in ihrem Aufsatz in den Röm. Mitt. 1911, S. 214 ff. die Medaillons vom Konstantinsbogen mit stilistischen und ikonographischen Gründen einem Denkmal des Kaisers Hadrian zugewiesen. Kurz werden von ihr wie auch vorher von Arndt (Text zu Brunn-Bruckmann, Taf. 565 A. 9) die literarischen Zeugnisse gestreift, die sich namentlich auf Frömmigkeit und Jagdliebe des Kaisers beziehen. Die zweite Gruppe dieser Zeugnisse verdient auf Grund eines eben bekannt geworden Oxyrhynchuspapyrus eine neue Interpretation.

Das von Hunt Ox.-Pap. VIII S. 73 herausgegebene Blatt, im 2. Jahrhundert geschrieben und als Flaschenverschluss benutzt, enthält ein etwa 40 Zeilen umfassendes Bruchstück aus dem Gedicht des Pankrates, der — ein Zeitgenosse Hadrians — in griechischen Hexametern eines der kaiserlichen Jagdabenteuer besang und sich damit einen Sitz im Museum von Alexandria verdiente. Bisher waren nur 4 Verse seines Gedichtes aus Athenaeus XV p. 677[d] bekannt. Jetzt können wir uns mit Hülfe des neuen Fundes eine deutlichere Vorstellung von dem in dem Gedichte behandelten Ereignisse machen und klarer erkennen, dass es sich dabei um eine in ihrer Zeit berühmte Episode aus Hadrians Leben handelt. Hadrian und Antinous unternehmen gemeinsam von Alexandria aus einen Jagdzug in die libysche Ebene, wo ein Löwe das Land in Schrecken setzt. Das Papyrusbruchstück setzt mit der Erzählung ein, wie die beiden Jagdgenossen gegen das Untier anreiten. Hadrian führt den ersten Stoss und verwundet den Löwen, dem Jüngling aber will er die Jagdehre lassen, dem Wild den Todesstoss zu versetzen:

V. 6. *πρῶτος δ' Ἁδριανὸς προιεὶς χαλκήρεον ἔγχος*
οὔτασεν οὐδὲ δάμασσεν· ἐκὼν γὰρ ἀπήμβροτε θηρός.
εὐστοχίης γὰρ πάμπαν ἐβούλετο πειρηθῆναι
Ἀργειφοντιάδαο μεγηράτου Ἀντινόοιο.

Doch in rasender Wut — für Pankrates die Gelegenheit zu einem homerisierenden Gleichnis (V. 13-23) — springt das verwundete Tier gegen des Antinous Pferd los, und nun, um den Geliebten aus der Not zu befreien, tötet der Kaiser selbst mit geschicktem Stich und Hieb den Löwen (1). Weiterhin hatte dann Pankrates erzählt, dass aus der mit dem Blute des Löwen getränkten Erde eine neue, rosenfarbige Spielart des Lotos entsprossen sei, und dieser zum Schluss den Namen Antinousblume beigelegt. Zwei Motive umfasst dieses Gelegenheitsgedicht des Pankrates, das ihm die kaiserliche Huld verschaffen sollte: einmal wird die Tat Hadrians gefeiert, durch die er Libyen von der Landplage befreit hatte, und dann wird zur Erinnerung an Antinous, der bei diesem Abenteuer in Lebensgefahr geraten war, die neue Blume getauft. So diente das Gedicht dazu, das grosse Erlebnis aus Hadrians ägyptischer Reise zunächst dem Publikum von Alexandria und bald auch über die Grenzen Aegyptens hinaus bekannt zu machen (2).

Haben wir aber einmal die libysche Löwenjagd Hadrians als eine einzelne berühmte Episode anzusprechen gelernt, so werden wir ohne weiteres in einem zweiten Zeugnis, Spartianus, Vita Hadriani 26,3 „ venatus frequentissime leonem manu sua occidit “,

(1) Der Papyrus hat hier einige kleine Lücken, aber mit Sicherheit lässt sich die oben wiedergegebene Handlung erkennen; in den Worten V. 26/7 *τὸν δὲ θοῶς ῥα μαθὼν ἐσσευμένον ... | ἵππῳ ἐπ' Ἀντινο ...* ist der Genetiv *Ἀντινό⟨οιο⟩* zu ergänzen mit der in epischer Sprache üblichen Zwischenstellung der Präposition zwischen Substantiv und Attribut. V. 28 ist in den Buchstaben *θε* der Anfang von *θεός* erhalten, V. 24 heisst Hadrian ebenso, und V. 31 wird er ausdrücklich als *θεὸς θηροφόνος* bezeichnet; V. 28 ist also etwa zu lesen *ῥῆξεν μὲν στόμαχον θε⟨ὸς ἠδ' ἀπέκοψ⟩ε τενόντας*, es schwebt Odyssee III 450 vor. Der Titel *θεός* war zur Zeit des Gedichtes für Hadrian noch recht neu, er führte ihn seit dem Jahre 128/9: vgl. Weber, Zur Geschichte des Kaisers Hadrian, S. 209.

(2) Da der neue Papyrus keinen Zweifel darüber lässt, dass Antinous bei dem Abenteuer zugegen ist, sind die Ansetzungen der libyschen Reise nach dem Tode des Antinous bei Dürr, Reisen des Kaisers Hadrian (Abh. des Arch.-epigr. Seminars II) S. 64 und Weber, a. a. O. S. 262 hinfällig. Der Jagdausflug fand im Sommer statt (*θέρους ὥρᾳ* blüht nach Athenaeus der Antinouslotus) und im folgenden Oktober ist dann Antinous gestorben. Das Gedicht freilich wird dem Kaiser erst nach seiner Rückkehr nach Alexandria vorgelegt sein.

eine Anspielung auf eben dieses Ereignis, nicht — wie es bisher geschah (1) — eine allgemeine Aussage über Löwenjagden erkennen. Sprachlich erfordert ja auch der Singular » leonem « unbedingt eine Beziehung des » frequentissime « zu » venatus « = durch häufiges Jagen geübt, und sachlich ist zu bemerken, dass Spartianus nicht Löwenjagden des Kaisers als etwas Alltägliches auffassen konnte. Gewiss hat er *die* Löwenjagd Hadrians, d. h. die Erlegung des libyschen Löwen gemeint.

Wendet man die so gewonnene Tatsache von der einen und berühmten Löwenjagd Hadrians auf die Ergebnisse des Bieberschen Aufsatzes an, so liegt es nahe, eine Darstellung eben dieser Jagdgeschichte in dem Medaillon mit der Löwenjagd vom Konstantinsbogen zu sehen. Von zwei Seiten her lässt sicht diese Identifikation weiterhin stützen: die » Löwenjagd « ist in der Komposition von den typischen Jagddarstellungen, wie sie Eber- und Bärenjagd derselben Medaillonreihe bieten, stark verschieden; diese geben das übliche Jagdbild: der Kaiser und Begleiter zu Pferd im Angriff gegen das Jagdtier, das Schema der Sarkophage vom Typus Matz-Duhn II Nr. 2948 ff. oder Amelung, Vatikankatalog II Nr. 93, und sind so als typische Darstellungen von gewöhnlichen Jagden, wie sie der Kaiser jederzeit in den pontinischen Sümpfen vornehmen konnte, durchaus verständlich. Die » Löwenjagd « dagegen weicht vom Gewöhnlichen ab und ist mit ihrer merkwürdigen Unterhaltungsszene bei der Beute wohl geeignet, eine bestimmte Episode zu illustrieren. Man kann sich die Szene an der Stelle denken, wo der Löwe mit seinem Blute die Erde genetzt hat und wo nun der Antinouslotus hervorspriesst; der Kaiser und sein Gefolge sind im Gespräch über die Bedeutung des Abenteuers, durch das das Land befreit worden ist; einer der Pagen, wahrscheinlich der an der rechten Seite, wird dann Antinous sein, wenn auch das Porträt und die Stellung nicht gerade als gelungen bezeichnet werden können (s. M. Bieber, a. a. O. S. 222).

Auf die Löwenjagd folgt das Heraklesopfer, und damit gewinnen wir eine zweite Stütze für die vorgetragene Identifikation: Hadrian hat als θεὸς θηροφόνος (Pap. v. 31) Libyen von seiner Landplage befreit: darum weiht er gerade Herakles, der mit der

(1) so Stuart Jones, Papers of the Brit. School at Rome III, S. 248 A. 1.

Bezwingung des Nemeischen Löwen eine ähnliche Tat vollbracht hatte, die Beute, und als Landesretter kann er sich ihm zur Seite stellen (1). Ob diese Weihung in Alexandria oder nach der Heimkehr in Rom gedacht ist, bleibt unentschieden, da der Herakles des Reliefs mit einem sicher lokalisierten Kultbild bisher nicht identifiziert ist (s. Arndt, a. a. O. Anm. 2). Jedenfalls ist Antinous beim Opfer nicht mehr zugegen, aus den 5 Personen der Jagd sind 4 geworden.

Dass schliesslich Hadrianischem Empfinden die monumentale Verewigung eines einzelnen Jagdabenteuers nicht ferne lag, mag die schöne Inschrifttafel I. Gr. VII. 1828 = Kaibel. Epigr. Gr. Nr. 811 lehren, auf der Hadrian mit selbst verfassten Versen dem Eros das *ἀκροθίνιον* einer in Böotien erlegten Bärin weihte. Wenn aber diese böotische Bärin schon solche Tafel verdiente, so konnte die herakleische Heldentat in Libyen, der schon ein ganzes Epyllion gewidmet war, erst recht auf einem Denkmal des Kaisers verherrlicht werden.

W. Hoffa.

(1) Vgl. Roschers Mythol. Lexikon Bd. I, Sp. 2983.

GRABGEMAELDE AUS GNATHIA

(Tafel IV).

Die Erforschung der apulischen Gräber nach ihrer Form und Ausstattung ist eine Aufgabe, die seit langem der Bearbeitung harrt und uns vielleicht auch noch für die spätere Zeit manchen interessanten Aufschluss über das vielbehandelte Verhältnis der einheimischen Bevölkerung messapischer Zunge zu den griechischen und römischen Beherrschern ihres Landes und ihrer Kultur geben könnte. Wir wissen, wie lange sich messapische Familiennamen, umgewandelt in Griechen oder Römern geläufigere Lautverbindungen erhalten haben (1), wie Männer messapischen Stammes noch in römischer Zeit hervorragende Stellungen in ihrer Heimat einnahmen (2).

Leider ist eine solche Untersuchung sehr erschwert durch den traurigen Zustand, in dem sich die monumentalen Ueberreste antiker Kultur in Apulien Jahrzehnte hindurch befunden haben. Nur hier und da erzählen uns alte Berichte von den Herrlichkeiten, die bei den Grabungen im Lande zu Tage kamen, aber nachher verschleudert, zerstört, auf diese oder jene Weise ihren wissenschaftlichen Untergang fanden.

Auch über zusammenhängende Grabfunde hätte man gern eingehendere zuverlässige Berichte. Moderne wissenschaftliche Beobachtungen verdanken wir in vollem Umfange erst der Tätigkeit Maximilian Mayers in der Terra di Bari, dessen Mitteilungen hauptsächlich in dieser Zeitschrift und den Notizie degli scavi vorliegen (3). Seitdem hat dann auch die übrige Forschung begonnen, sich liebevoller mit diesen wichtigen Fragen zu befassen.

(1) Mommsen, Unterital. Dialekte S. 70 ff. Schulze, Latein. Eigennamen S. 30 3, 33 5, 35 5, 43 5.

(2) Mommsen a.a.O. S. 71 ff.

(3) Röm. Mitt. 1897, 1899, 1904, 1908; Notizie d. sc. 1898 S. 195 ff.

Die Ausstattung der Gräber in Apulien ist für uns fast ausschliesslich nur noch aus Berichten und flüchtigen Skizzen erkennbar. In dem Sammelwerk von Ruggiero, Scavi di antichità nelle provincie di Terraferma, finden sich alte Akten abgedruckt, deren genaue Durcharbeitung manche Zusammenhänge herstellen müsste (1). An der Hand allerdings ungenügender Publikationen können wir uns immerhin greifbare Vorstellungen von dem Aussehen antiker Gräber in Apulien machen.

Ueber die verschiedenen Formen der Bestattung in Ruvo hat Jatta im Katalog seines Museums Bericht erstattet (S. 57 ff). Das äussere Aussehen eines grossen Grabes können wir uns nach der Skizze der prachtvollen Grabfassade von Canosa, Archäologische Zeitung 1857 S. 55 ff. Taf. 104, 1 rekonstruieren (2), und Millin gibt in den Tombeaux de Canose Taf. I die Abbildung eines anderen ebendort aufgedeckten Grabes (3). Aehnlich in der Anlage, doch bescheidener und ohne Vorhalle scheint nach einer mir vorliegenden Skizze das Canosiner Grab gewesen zu sein, dessen nach Hamburg gekommenen Inhalt ich in den Heidelberger Sitzungsberichten kurz beschrieben habe (4). Eine grosse, schön erhaltene Grabanlage mit gemalten Scheintüren und -Fenstern hat in den Monumenti d. J. I (1832) Taf. 43, dazu Annali 1832, 287 und Ruggiero a. a. O. S. 529, ihre Besprechung und farbige Publikation gefunden. Solche Anlagen mit dekorativen Verzierungen einfacher und auch reicherer Art, sind uns aus Campanien besser im Original bekannt; ich meine vor allem das hellenistische Grab von Teano und den umfangreicheren Komplex in Neapel (5). Den Grundriss eines Grabes von Gnathia endlich hat Mommsen in den Unteritalischen Dialekten Taf. V gegeben. Reichlicher sind die Funde in Tarent.

Von der äusseren, dem Auge auch des antiken Beschauers sichtbaren Ausstattung der dort üblichen sepulkralen Anlagen geben

(1) Ruggiero, Scavi di antichità nelle provincie di Terraferma dell'antico regno di Napoli, 1888 S. 506 ff.

(2) Abweichend bei Ruggiero a. a. O. S 536. Vgl. 540.

(3) Wiederholt von Dubois-Maisonneuve, Vases antiques pl. 76; vgl. auch das Grab mit 6 Kammern Notizie d. sc. 1896, 491 ff.

(4) Niobiden, Hdbg S. B 1910, 6. S. 11 [32].

(5) Teano: Gabrici, Monum. d. Lincei XX, 1910, S. 1 ff. Neapel: de Petra ebdt. VIII, 1898, S. 217 ff.

uns die so zahlreich erhaltenen apulischen Vasenbilder einen Begriff, die den Typ des »Tarentinischen« Grabmales — das aber keineswegs auf diese Stadt beschränkt gewesen ist — in unzähligen Varianten und Wiederholungen darstellen. Von der Anlage des Grabes selbst vermögen sie uns natürlich nicht zu berichten — nur ganz selten wird der Grabhügel, etwa mit einer ihn krönenden eingegrabenen Tonvase geschmückt, zur Darstellung gebracht (1).

Das Innere reicherer Tarentiner Grabkammern erkennen wir aus einigen Abbildungen in den Notizie degli scavi 1881 Tav. VII und 1906 S. 468 ff.; es handelt sich um Klinengräber.

Die mit hellen Farben geschmückten Fronten der beiden Klinen aus der Ausgrabung von 1906 stehen im Hof des Museums von Tarent (2) und weisen uns auf den Zusammenhang mit dem verbreiteten Typus der »Griechischen Kammergräber mit Totenbetten« hin, über die wir Vollmoellers Dissertation und seinen das bekannte Kammergrab von Eretria behandelnden Aufsatz in den Athenischen Mitteilungen 1901 besitzen. Von der Entwicklung dieser Klinen hat auch Schreiber im 1. Bande der Ernst Sieglin-Expedition S. 180 f. gehandelt. Schöne Parallelen aus Aegypten geben vor allen Dingen die von H. Thiersch farbig veröffentlichten »zwei antiken Grabanlagen bei Alexandria«. Mit den obengenannten Neapler Gräbern zusammen vertreten uns diese zwei Tarentiner Anlagen den Typus des Klinengrabes in Unteritalien (3). Hierher scheint er erst im 4. Jahrhundert gekommen zu sein, während er in Etrurien der vorherrschende seit alten Zeiten ist (4).

(1) Deutlich auf der Ruveser Amphora in Neapel: Heydemann 2147. Dass es sich um Ton, nicht um Metall handelt, zeigt die schwarze Figur auf der Vase.

(2) Die Klinen entsprechen weit mehr den im Grabe bei Sidi-Gaber aufgestellten, als der von Vollmöller aus dem Kammergrabe von Vathia abgebildeten. Die Klinen aus Eretria passen schon eher in den Zusammenhang, doch sind bei den Tarentiner Totenbetten beide Bettenden gleichmässig ausgestaltet. Die Matratze ist gelb mit roten Ornamenten, ebenso die Pfosten. Die freie Fläche des Sarkophages ist blau. Vollmöller, Athen. Mitt. 1901 S. 333 ff. Thiersch, zwei antike Grabanlagen Tafel III.

(3) Vollmöller, Griech. Kammergräber mit Totenbetten S. 45 ff. vgl.; auch die Funde in Ancona bei Brizio, Notizie d. sc. 1902 S. 437 ff.

(4) v. Stryk, Studien über die etruskischen Kammergräber, passim.

Ausgedehnterer Freskenschmuck ist uns im Südosten Italiens fast gar nicht erhalten, und leider kann die Zusammenfassung des apulischen Materiales nicht ein so schönes Ergebnis zeitigen, wie es Weege für die oskische Grabmalerei durch die Publikation der Fresken des Museums von Capua zu erreichen vermochte (1). In Weeges Arbeit sind anhangsweise auch die apulischen Grabbilder vereinigt.

Seit langem berühmt und bereits farbig publiziert, wenn auch eine dem Original entsprechendere Farbengebung zu wünschen wäre (2), ist das Grab von Ruvo, das ursprünglich als apulisch bekannt, später durch einen Irrtum als in Paestum aufgedeckt bezeichnet wurde. Die vier Seiten dieses Grabes umzieht im Tanzschritt ein von Choregen und Kitharoden geführter Frauenreigen. Feierlich bewegen sich die Tänzerinnen hinter oder nebeneinander her; kein anmutiges Neigen der Köpfe, Bewegen der Glieder stört den Ernst dieser sakralen Handlung, des Totentanzes (3). Das Grab, über dessen ehemaligen Inhalt wir nicht unterrichtet sind, gehört jedenfalls dem Ende des 5. Jahrhunderts an. Es fand sich nur »un frammento di vaso fittile finissimo, su cui è dipinto un cavallo ed un guerriero galeato con cresta crinita; opera di squisito pennello« (Bull. 1834 S. 228).

Der Vollständigkeit halber möchte ich den Bericht über ein zweites Ruveser Grab, dessen Wandgemälde leider für verloren gelten müssen (Weege 48), nach dem Bull. 1836 S. 162 f. hierhersetzen.

»Nel settembre del 1834 si rinvenne un sepolcro assai profondo in un terreno del rev. Capitolo poco lungo dalle mura della città. Era coperto da diciotto palmi di terra, diviso in tre abituri situati in linea retta, comunicandosi con delle porte, alte in mezzo sei palmi. Ogni abituro era lungo 14 palmi e 4 oncie, largo otto ed alto sette. Nel primo vi era una colonna di tuffo di ordine corintio, che sostenea una parte delle lapide, che ne formavano

(1) Jahrbuch XXIV 1909, S. 99 ff.

(2) Raoul-Rochette, Peintures antiques inédites Taf. XV. Weitere Literatur bei Weege a. a. O. S. 125.

(3) Zur Erklärung F. von Duhn, Annali LI 1879 S. 126 f. Man vgl. auch den Reigen auf dem Krater aus Falerii bei Furtwängler-Reichhold Taf. 17-18.

la copertura. Sul massetto soprapposto a' tufi, che ne formavano le pareti, vi era una fascia rossa intorno intorno, soprapposta ad una altra di color azzurro: nella parte destra si vedea la dipintura d'un porticato a colonne di ordine corintio (vgl. die Capuaner Gemälde Bull. Nap. N. S. II XIII-XV) e nel mezzo dipinta una conca che posa su di una colonnetta, a cui bevevano due uccelli neri simili a' corvi, ma col rostro e i piedi rossi. Sulla parete opposta si ammirarono urciuoli, crateri ed anfore. Il secondo avea la volta archeggiata a secco, ed intorno alle pareti vi era una fascia rossa con dipinture di cerchi, il diametro de' quali era largo due palmi e nell'orbita interna tre fascie di giallo, di verde e di azzurro. Nel largo si vedevano colonne dipinte e di tratto in tratto de' cerchi simili a quelli del secondo. Sulle pareti interne vi erano conficcati grossi chiodi ed altri caduti sul suolo. Da ciò ben si rileva che a questi chiodi erano appesi vasi, siccome si è osservato in altri sepolcri. Del resto non si trovò altro oggetto, perchè il sepolcro fu violato fin da tempi molti remoti ».

Soweit der Bericht. Zu den Nägeln, an denen in der Tat Gefässe oder dergleichen, wohl auch Kränze aufgehängt gewesen sein mögen, verweise ich auf die « erste Periode » der Kammergräber von Eretria (1), doch führt bei uns manches auf eine spätere Zeit. Die trinkenden Vögel, und die korinthischen Säulen zeigen eine Periode an, die später ist als das 4. Jahrhundert, in dem die jonische Säulenform, in derselben Art, wie sie uns die Grabmäler auf Vasen darstellen, auch im Innern der Räume vorgeherrscht hat (Ruggiero S. 535, 553) (2).

In den Notizie degli scavi 1881 S. 249 ist ferner der Inhalt eines Grabes in Oria veröffentlicht, dessen Inschrift in der Bibliothek dieser Stadt aufbewahrt wird. Die Länge des ganzen Blockes beträgt etwa 1 $^1/_3$ m, die Höhe etwa 70 cm. Die Inschrift, deren Wiedergabe in den Notizie die beiden O des zweiten Namens Taotorrihe zu klein angibt, steht auf einem Längsstreifen, den nach oben eine schmale graublaue Linie begrenzt. Dann folgen darüber auf dem weissen Stuckgrunde ein violetter und wieder ein grau-

(1) Vollmöller, Athen. Mitt. 1901. S. 342. Nägel zum Aufhängen von Kränzen auch an einem Dalmatinischen Grabstein aus Asseria (nach freundlicher Mitt. von Abramić).

(2) Watzinger, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei S. 8 ff.

blauer Streifen und oberhalb des letzteren eine Reihe ebensolcher Dreiecke. Der obere Rand des Blockes hat Reste von roter Farbe. Unterhalb der Inschrift ist von Malerei nichts erhalten. Der Name Tabara — dass es sich um einen Namen und zwar um einen männlichen handelt, haben Mommsen und Deecke erwiesen (1) — kommt auf einem kleineren, bereits häufiger publizierten Fragment derselben Sammlung ebenfalls vor. Ferner schrieb ich mir dort folgende auf einem kleineren Block stehende Inschrift (2) ab:

Was jene erste Inschrift für uns interessant macht, ist, dass sich der zugehörige Grabinhalt gefunden hat, der mit mehreren Vasen der Bibliothek in Oria identisch sein dürfte. Der Bericht sagt: «scheletro umano rivolto ad oriente. Con esso si trovarono circa trenta vasi di pochissimo conto, cioè coppe a fondo nero con pochi ornati in bianco, lucerne, due tazze di mediocre grandezza, senza altra rappresentanza che una maschera, e due vasi a collo stretto, pure di mediocre grandezza, a fondo nero, con ornati bianchi, tra i quali si vede una piccola colomba». Es handelt sich nach der Beschreibung und nach den im Museum erhaltenen Funden um gute Gnathiavasen, über die kürzlich Picard gehandelt hat, dessen allgemein gehaltene Datierung im wesentlichen das Richtige treffen dürfte (3). Das Grab gehört also dem Ende des vierten, eher wohl schon dem dritten Jahrhundert an; auch der Name Taotorrihe stellt bezeichnenderweise die Vokale a und o noch unkontrahiert nebeneinander.

Die Messapier haben viel geschrieben und ähneln in der Art ihrer Grabschriften den Griechen. Im Genitiv ist der Name des Besitzers des Grabes angegeben, wie bei diesem Grab von Oria, so auch in dem uns hauptsächlich interessierenden Grabe von Gnathia, als dessen Bewohner sich Dazihonas, Sohn des Platorres Bolles zu erkennen gibt. Zu der Betrachtung dieses Grabes wollen

(1) Mommsen a. a. O. S. 77. Deecke, Rhein. Mus. 37, 1882, S. 381.

(2) In den Inschriftensammlungen fand ich diese Inschrift bisher noch nicht erwähnt. Ribezzo, La lingua degli antichi Messapii war mir nicht zugänglich.

(3) Bull. de Corr. Hell. XXXV. 1911. S. 177 ff.

wir nach dem Ueberblick über die hervorragenderen der wenigen bekannten apulischen Gräber übergehen.

Das Grab erwähnt und behandelt haben folgende Aufsätze: Isp. Bernardo Caprioli bei Ruggiero S. 518 (Bericht vom 3. Mai 1847); Panofka Bull. d. J. XIX, 1847, 128. Laviolas Bericht an Mommsen, Annali XX, 1848, 153 ff.; Mommsen, Unterital. Dialekte 68; Nicolucci, sulla stirpe Japigica 1868 S. 28 mit Facsimile der Dazihonas-Inschrift und farbiger Abbildung des Jünglingskopfes auf Tav. 3; Pepe, Notizie storiche ed archeologiche dell'antica Gnathia, Ostuni 1882, S. 124, Inschr. Tav. II 5; Weege, Arch. Jahrb. XXIV 1909, S. 126. Die Inschrift ausser den erwähnten Stellen bei Fabretti Corp. inscr. ital. 2947, de Simone, Di un ipogeo messapico 1872 S. 8 und Note Japygo-Messapiche 1877 S. 20; sprachlich behandelt bei Deecke, Rhein. Mus. XXXVI S. 586 und XXXVII S. 386 und 392.

De Simone hat in der genannten Abhandlung „di un ipogeo messapico" ein Grab von Rugge besprochen und abgebildet, das dem unseren, über dessen Ausstattung wir nichts näheres mehr wissen können, ausserordentlich ähnlich gewesen sein muss. Oben an den Wänden läuft die Inschrift entlang, wie wir es auch bei dem Grabe des Dazihonas vorauszusetzen haben, nur fehlen in Rugge die Wandgemälde. Die Hinführung der Inschrift unter der Decke (1) erlaubt uns wohl zu vermuten, dass das Grab von Gnathia ähnlich ausgestattet gewesen sei, denn Schild, Panzer und Schwert werden wir uns nicht allzu tief aufgehängt denken dürfen (2). Merkwürdig ist, dass auch die Inschrift dieses Grabes an die unsere anklingt, denn transskribiert lautet sie: Dazoimihi Balehi Dachtas Bilihi. Der erste Name geht jedenfalls auf dieselbe Wurzel wie der des Dazihonas zurück. Unsere beiden Inschriften gebe ich in **Abb. 1** *a* und *b*; *a* nach Photographie, *b* nach meiner Abschrift.

Die Inschrift des Dazihonas (**Abb. 1** *a*) ist von Mommsen und Deecke an den angegebenen Stellen eingehend erörtert worden. Es hat sich ergeben, dass es sich um Dazihonas, den Sohn des Platorres Bolles handelt, wobei es zweifelhaft bleibt, ob Bolles der

(1) Dass dort eine längere Inschrift stehe, sah schon Caprioli bei Ruggiero a. a. O. S. 519.

(2) Vgl. das Kammergrab von Eretria a. a. O. S. 339.

Grossvater war, oder ob der Vater einen Doppelnamen trug. Wie wir Platorres in derselben Zeit schon gräzisiert wohl als messapischen Sklaven in oskischen Werkstätten finden, vielleicht auch als eigenen Fabrikherren in Teano Sidicino (1), so begegnet uns auch der Name des Dazihonas in verschiedenen Variationen. Er gehörte einer grossen und vornehmen messapischen Familie an, deren eine ihren Stammbaum bis zu Diomedes zurückleitete, deren Mitglieder für ihr Volk mit Hannibal gegen Rom im Felde standen. Eine späte weibliche Angehörige dieser Familie endlich hätte durch die Wiederbenutzung eines älteren Grabes beinahe unsere Vasenchronologie in noch grössere Unordnung gebracht (2).

a

b

Abb. 1.

Nur bruchstückweise ist die Inschrift über dem Jüngling erhalten. (**Abb. 1***b*). In Umschrift lautet sie nach meiner Lesung: (bo)llihi b(arr)einie, /hi(i?). Die nicht ganz sicheren Buchstaben sind mit dünneren Linien gezogen. Bollihi dürfte ziemlich sicher sein. Zwischen *b* und *e* wäre für fünf Buchstaben Platz, doch ragt der Kopf des Pferdes, auf den Rücksicht genommen werden musste, in die Inschrift hinein. So habe ich den bei Deecke, Rhein. Mus. 37, 1882 S. 384 besprochenen Namen Barreinies vermutungsweise eingesetzt. Das hi müsste eine Genitivendung, sein, doch scheint zwischen einie und hi nur für einen Buchstaben Raum zu sein. Ueber das Verhältnis dieser Zeile zu der erst besprochenen wage ich keine Vermutung, denn auch bei der Inschrift von Rugge

(1) Weege, Bonner Jahrbücher 118, 1909, S. 274 ff.; Calen. Reliefkeramik S. 120 f.

(2) Vgl. Mommsen a. a. O. S. 72.

ist der Zusammenhang nicht klar. Für uns muss Dazihonas noch der Hauptinhaber des Grabes bleiben. Des Nachkommen eines alten, ursprünglich möglicherweise königlichen Geschlechtes würdig ist denn auch der kriegerische Schmuck unseres Grabes.

Was sonst noch an Fresken in der Grabkammer vorhanden war, wissen wir nicht. Nicolucci zwar stand bewundernd vor den « affreschi di buona esecuzione rappresentanti molte figure alte circa un metro, a piedi ed a cavallo, quasi tutte in abito guerriero ». Schön wär's, aber er hat die Grabgemälde von Paestum mit den unsrigen zusammengebracht, und wir müssen uns mit dem einen Jüngling begnügen.

1. **Taf. IV 1.** Ein nach links schreitender *Jüngling* in kurzem roten Rock mit breitem Gürtel, auf der Schulter gelbem blaugefütterten Mantel, sonst nackt, hält in der leicht vorgestreckten linken Hand die Peitsche, in der rechten ein *Pferd* am Zügel.

Dieses ist mit vollständigem, mit den bekannten Phalerae geschmückten Kopfgestell versehen. Deutlich erkennbar ist der Bauchgurt. Der Typus des kräftigen Pferdes und das charakteristische Profil des Jünglings unterscheiden sich auf das vorteilhafteste von den hässlichen Pferden und den törichten Physionomieen der auf den apulischen Vasen des vierten und dritten Jahrhunderts dargestellten Apulier. Wichtig ist, was bisher übersehen, dass der Bericht Capriolis hinzufügt (Ruggiero S. 519): « Per imperizia poi fu tagliato da dietro al cavallo un *cocchio* a due ruote dentro del quale si vedeva solo una lunga frusta e nell'alto un astro. Più frammenti di lunga leggenda di cui restano ora le sole dietro segnate lettere » (ΛΛiHI). Darüber Streifen mit weissen und schwarzen Leisten auf rotem Grund. H. 1,11 m, Br. 1,15 m.

2. **Taf. IV 2.** Dunkelgelber *Rundschild*. In der Mitte in dreiviertel Profil, auf weissem kreisrunden Feld ein weisser schöner Medusenkopf, dessen Haare gelb sind, während die weissen Schläfenflügel am oberen Rand ins braune, am unteren ins blaugraue übergehen. Der äussere Streifen des Schildes ist weiss, von einem roten Rand umgeben. Auf dem weissen Grund ein von unten nach beiden Seiten ausgehender Eichenkranz mit Eicheln. Der Grund, auf dem der Schild hängend gedacht ist, ist grau. Ueber dem Schild als Abschluss das Inschriftband, ein weisser, oben von einer braunen, unten von einer graugrünen Leiste (ehemals waren

die Farben wohl rot und gelb) nach oben und unten begrenzter Streifen, auf den mit brauner Farbe die Buchstaben aufgemalt sind. Der obere Streifen kennzeichnet sich als Abschluss durch eine Art Zahnschnitt, der durch vertikale Strichelchen angedeutet ist. H. 1,07 m, Br. 1,07 m. Von Laviola wird noch über dem oberen Abschlussstreifen « una dipintura di una lunga *picca* di color nero » erwähnt, doch handelt es sich wohl um eine Verwechslung mit 3.

3. **Abb. 2**. *Schwert* und *Lanzenspitze*. Ein braunes Schwert hängt an einer weissen, blau schattierten, unten ausgefransten Schärpe an einem Nagel, dessen auf die Wand fallender Schatten ebenfalls gemalt ist. Die Scheide des Schwertes, die wohl aus Leder zu denken ist, wird oben an der Oeffnung durch einen weissen Metallteil geschützt, ebenso wie die Mitte, an der sich ein weisses Band mit roten Randstreifen befindet. Der Griff, der durch einen Pferdekopf gebildet wird, ist graublau mit weissen Lichtern. Rechts oben neben dem Schwert die undeutliche Darstellung einer Lanzenspitze. Unter der Schärpe ganz unten ein roter Farbflecken, wie von einer Quaste, die vielleicht an der Schärpe hing. (H. 0,89 m, Br. 0,67 m.).

4. (1) Oberer Teil eines gemalten *Brustpanzers*, Gorgonenkopf mit Flügeln, $^3/_4$ face, in einem sonnenblumartigen Blätterkranz mit blauen Spitzen auf dem Bruststück, auf den blauen Schulterklappen weisse Niken auf einer Kugel, ziemlich undeutlich. Unten blauer Strich. Stark zerstört. « Sulla corazza una testa alata nel mezzo, circondata a guisa di raggi, ossia d'egide da un giro di penne bianche e da un altro appreso di foglie verdi » (Panofka). H. 0,32 m, Br. 0,44 m.

Von der Ausstattung des Grabes wissen wir sonst nur noch, dass auf der Mauerfläche gemalt waren « *Früchte* wie Granatäpfel und Quitten und verschiedene *Vögel* ». (Mommsen, Unterital Dial. S. 69) Leider sind die Reste nicht erhalten.

Diese Fragmente haben nicht zum Schmuck des Grabes ausgereicht. Allerdings war nach dem Bericht der Annali von den drei

(1) Während der Umordnung des Neapler Museums konnte das Fresko weder von mir noch von F. Weege, der sich freundlichst darum bemühte, aufgefunden werden. Auch auf eine Photographie musste ich verzichten, doch schreibt mir Weege, dass seine dieser Arbeit zu grunde liegenden Notizen sorgfältig vor dem früher zugänglichen Original gemacht worden seien

aufgedeckten Räumen des Grabes nur der Hauptraum, in dem auch der Tote beigesetzt war, mit Malereien verziert, aber da man damals weitere Freskenreste in Ruvo erwartete (1), können wir schliessen, dass noch eine Anzahl anderer Gemälde vorhanden war.

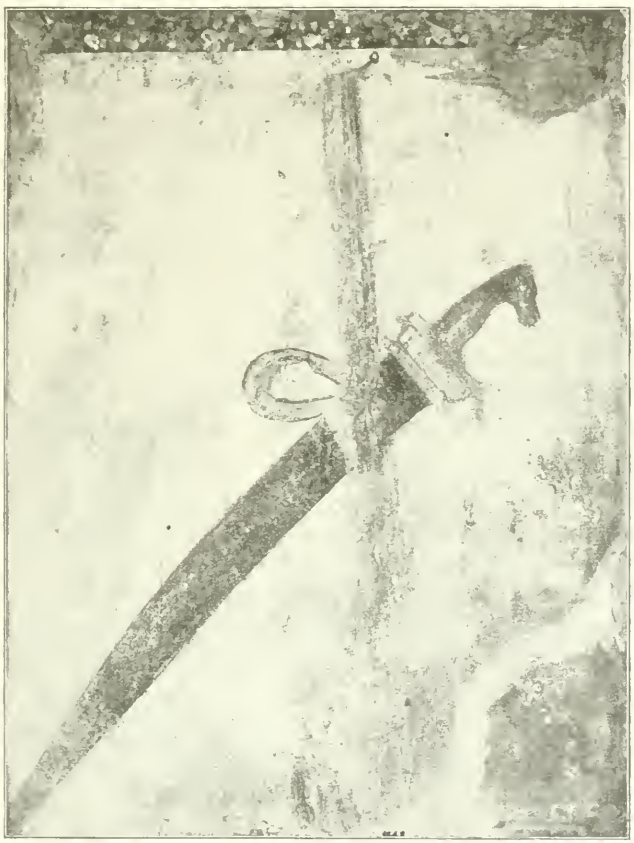


Abb. 2.

Durch irgend einen Zufall scheinen sie aber verloren gegangen zu sein, und so ist es uns nicht möglich, uns von diesem reichen Grabe eine vollständige Vorstellung zu machen. Aus den Händen des Ruveser Händlers kamen die oben beschriebenen Stücke in

(1) Annali 1843, S. 115.

das Museum von Neapel, dessen Direktion wir für die Erlaubnis der Publikation und die Vermittlung der Photographien herzlichen Dank zu sagen haben.

Die Wandgemälde repräsentieren zwei verschiedene Gedanken, die in ihnen deutlich zum Ausdruck kommen: Der Jüngling mit dem Wagen muss von einer Darstellung herrühren, die in ihrer Vollständigkeit entweder den Auszug in den Kampf oder die Vorbereitung zur Totenklage und zum Zuge, der feierlich die gefallenen Krieger einholt, vorgeführt hatte. Denn da innerhalb des Wagens nur eine Peitsche erwähnt wird, kann es sich nur um eine Vorbereitung handeln (1). Die Peitsche, oder der Treibstock, steht im Wagen; um sie sind die Zügel geschlungen. Vor dem Pferde steht auf unserem Gemälde noch der Knappe oder der Wagenlenker, der, in noch heute geübter Weise beide Zügel unter dem Kinn des Pferdes vereinigend, ein Entfliehen des Tieres verhindert.

Aehnliche Vorbereitungen zum Aufbruch sind uns schon vom Parthenonfries her hinlänglich bekannt. Zur Benutzung des Wagens im Trauerzuge bietet uns das ältere Grabgemälde No. 29 aus Paestum (Weege, Abb. 6 und 7) ein Beispiel. Hier fahren die Frauen dem verstorbenen Helden voraus. Mag sein, dass auf unserem Gemälde der Aufbruch zu diesem Zuge zur Darstellung gelangt war. Künstlerisch unterscheidet sich das Fresko vorteilhaft von den Paestaner Bildern; nicht nur, dass der Jüngling selbst sorgfältiger gemalt ist, auch das Pferd ist dem späteren apulischen Künstler besser gelungen, als dem lukanischen, dessen Mähre mehr an Don Quichottes edle Rosinante, als an das Kriegsross eines Helden erinnert. Die Phalerae, welche die Zäumung der meisten apulischen Pferde des 3. Jahrhunderts schmücken, sind auch auf dem Gemälde gut zu erkennen (2).

In der attischen Grabkunst erscheint das Pferd nicht so oft, wie man es nach seiner Häufigkeit auf Vasenbildern und nach der

(1) So ist der Wagen des Herakles auf mehreren korinthischen Schalen dargestellt, während der Held sich im Kampf mit der Hydra befindet: Archäol. Ztg. 1859 Taf. CXXV; Jahrbuch XIII 1898 Taf. 12; Rossbach, Breslauer Antiken S. 5; Furtwängler, Coll. Somzée pl. XLIII, Der Typus scheint für das Hydraabenteuer festzustehen.

(2) Sehr häufig auf den Canosiner Prachtgefässen.

relativen Bedeutung der attischen Reiterei, « berittene Infanterie » nennt sie allerdings Keller (1), erwarten sollte. Nur verhältnismässig selten findet es sich auf den Grabmälern Athens und auch dann durchschnittlich mehr auf den bescheideneren Marmorvasen, nicht auf den grossen statuarischen Reliefs, wobei es natürlich nicht mitzurechnen ist, wenn der Ritter zu seiner eigenen Verherrlichung des Rosses bedarf, das ihn trägt (2). In diesem Falle begegnet uns sogar die Grabstatue eines Reiters, wie sie uns die athenische rotfigurige Luthrophoros überliefert hat (3). Wie anders im Nordosten der griechischen Kultur! Bei den Reitervölkern an den Küsten des schwarzen Meeres ist das Pferd der Freund des Mannes und sein vertrauter Genosse. So erblicken wir ganze Pferdefamilien auf den Grabsteinen des südlichen Russland (4). Und sehr häufig ist auch das Pferd auf den uns durch Vasen erhaltenen Grabdenkmälern der apulischen Ebene. Nicht nur dass der Reiter sein Rösslein an der Hand führt, auch der Sprössling des Ritters darf reiten, und sorgfältig wird er behütet, dass ihm nichts Böses zustosse (5). Der Reiter von Tarent ist auf den Münzen und in Ton bekannt (6); das Pferd ist in der Terracottaplastik häufig (7), und wir wissen auch aus der Nachricht, dass Hannibal 5000 Pferde für seine Reiterei in Apulien zusammenbrachte, und aus anderen literarischen Quellen von dem reichen Pferdematerial des Landes, wie überhaupt Süditalien mit seinen weiten Ebenen ein für Reiterei geeignetes Gelände war (8). Auf Wagen, wie hier einer dargestellt

(1) Die antike Tierwelt S. 229.

(2) Conze, Grabreliefs II, 2. 231; 234 ff.; 247 ff.

(3) Athen. Mitt. 1891 Taf. VIII (Wolters); Collignon, Statues funéraires S. 101 Abb. 52.

(4) Kieseritzky-Watzinger, Südruss. Grabreliefs Taf. 38 ff. s. auch Pfuhl, Jahrbuch, XX, 1905 S. 133 ff.

(5) Abbildungen: Passeri, Pict. etrusc. II CXC; Bull. arch. Nap. I 9, 1843, Tav. III 4; Inghirami, Vasi fitt. IV 389; Gerhard, Apul. Vasenbilder D 9; Bologna, Mus. civico (Pellegrini) Abb. 78; Furtwängler-Reichhold II. S. 162; American Journal of Arch. 1908 S. 409, Abb. 2; (London, Brit. Mus. F, 276).

(6) Catalogue of Greek coins in the Brit. Mus. Italy. S. 160 ff. 400.

(7) Ich nenne nur die Typen bei Kekulé Terrakotten (Winter) III S. 204, 5; 208, 209.

(8) Keller, Die antike Tierwelt S. 231.

war, gehen auch die in unteritalischen Grabdenkmälern, sei es im Original, sei es in Relief oder Malerei, aufgehängten Wagenräder zurück, doch handelt es sich hier sicher um eine Erinnerung an den Kriegswagen des Verstorbenen, während wir für unser Grabgemälde die Möglichkeit offen lassen müssen, dass wir auf ihm den für die am Trauerzug teilnehmenden Frauen bestimmten Wagen zu erkennen haben (1). Jene Wagenräder sind eher zu den Waffen oder dem kriegerischen Rüstzeug des Toten zu rechnen.

Dieses nun fand seine Darstellung auf den anderen Wänden des Grabes, wie wir es ähnlich auf den apulischen Grabdenkmälern so unendlich häufig angebracht sehen, wie die Waffen des Helden den Scheiterhaufen des Patroklos umgeben, auch nur als Fries in loser Reihe die Vase schmücken, oder von den Nereiden durch das Meer getragen werden in Erinnerung an die Ueberbringung der von Hephaistos geschmiedeten Waffen an Achilleus.

Uns muss besonders interessieren, was sich auf die Ausstattung der Gräber mit diesen Ehrenzeichen des Toten bezieht. In der Anmerkung nenne ich einige derjenigen Vasenbilder, die Waffenstücke verschiedener Art, meistens gerade Schild, Schwert und Helm innerhalb des Grabtempelchens oder des Grabreliefs darstellen (2). Meistens ergänzen diese Waffen nur das Hauptbild, das einen stehenden oder sitzenden nackten Jüngling zeigt, manchesmal aber dienen sie auch als einziger Schmuck des Grabes.

So birgt die Sammlung Jatta in Ruvo (3) eine Amphora, welche ein Grabmal auf sehr hohem, altarähnlichem Unterbau aufweist. Vor diesem steht eine schwarz gemalte Amphora derselben Form wie das grosse Gefäss, um deren Schultern eine gelbe Binde (oder ein Goldkranz) gelegt ist. Nach dem Brauch der Vasenmaler handelt es sich um ein vor dem Grabe stehendes Tongefäss. In dem Naiskos selbst, der mit einer perspektivisch gezeich-

(1) Aufgehängte Räder z. B. Annali 1871 Tav. d'agg. N. O.; Bull. arch. Nap. N. S. III Tav. III; Gerhard, Apul. Vasenbilder Taf. B. 10.

(2) Abgebildet sind u. a.: Bull. arch. Nap. I 9, 1843 Tav. III; ebdt. N. S. III Tav. III; Inghirami, Vasi fitt. I, XX; Hamilton Collection I 55; Millin-Millingen II, 33; Millingen, XI; Gebhard, Braunschweiger Antiken Taf. I; Gerhard, Mysterienbilder Taf. III. Vgl. auch die Waffen auf dem Scheiterhaufen des Patroklos Furtwängler-Reichhold Taf. 89.

(3) Coll. Jatta S. 186 Nr. 416.

neten Kassettendecke geschmückt ist, hängt oben ein Rundschild, unter diesem ein Pilos, beide weiss-gelb gemalt, also aus Bronze gedacht, oder, wie die übrigen Reliefs derselben Farbe, aus einem Stein, vielleicht auch aus Stuck. Mir ist für diese Frage entscheidendes nicht entgegengetreten. Pfuhl hat bei der Besprechung ostgriechischer Reliefs vermutet, dass man die dort angegebenen Gegenstände, die ursprünglich jedenfalls im Original an den Gräbern niedergelegt waren, später durch Nachbildungen ersetzte (1). Um was es sich bei uns handelt, ist fraglich. Ob fromme Scheu Diebe davon abgehalten hätte, diese wertvollen Bronzewaffen zu entwenden? Die Frage muss offen bleiben. Das Original aber der dargestellten Waffen war, wie aus der Uebereinstimmung ihrer Färbung mit derjenigen der häufig auch ausserhalb des Grabes vorkommenden Vasen und Geräte hervorgeht, Bronze (2). Auch jene polykletische Figur Hausers ist durch Farbe und die Reflexe des Lichts als Bronze kenntlich gemacht (3).

Eine dem Römischen Institut gehörige Pause zeigt ebenfalls ein naiskosförmiges Grabmal, in welchem unter einem Rundschild eine schöne grosse Hydria steht. Diese Zusammenstellung dürfte allerdings kaum auf eine Reliefdarstellung oder ein Grabgemälde zurückgehen, sondern dem Zufall ihre Entstehung verdanken. Man stellte Vasen in dem Naiskos auf (4), zur Totenspende, wie man später die Aschenurnen in Nischen unterbrachte, und wie auf einer Vase aus Armentum in Neapel ein Kalathos mit Spiegeln, Bällen und dergleichen das Innere einer solchen Nische ausfüllt (5). Der Frau stellte man den Korb, dem Manne seine Waffen in das Grabdenkmal hinein. So erklären sich auch

(1) Arch. Jahrb. XX 1905 S. 58 ff.

(2) Auch der Pilos ist in Bronze als Helm häufig, mit oder ohne Busch. Die weissgelbe Farbe bei gemalten Geräten spricht stets für Bronze. Zu vergleichen ist der mit der Ornamentik apulischer Vasen zusammengehende Helm dieser Form aus Pacciano in Perugia (Watzinger, Holzsarkophage S. 77).

(3) Oesterr. Jahreshefte 1909 S. 113 Abb. 62.

(4) z. B. Gerhard, Gefässe Taf. XXV. XXVI; Raoul-Rochette, Monum. inéd. XXX; Passeri, Pict. étrusc. III, CCLXXII; de Ridder, Bibl. nat. pl. XXIX, 980, wo eine Frau die Vase am Grabe niedersetzt. Eine Tonvase deutlich gemacht Neapel, Heydemann 1760. Bei Inghirami II CXVI wird eine Zweige enthaltende Vase zum Grabe getragen.

(5) Heydemann 2380, vgl. Millin, Peintures de vases II pl. XXIX.

die ganz leeren Grabmäler, in die man hier und da nichts als eine Tonvase hineinsetzte (1). In der Sammlung Caputi in Ruvo lehnt innerhalb einer solchen Nische ein Rundschild auf einem Stuhl, in der gleichen Sammlung hängen Pilos und Schild in einem Naiskos an der Wand (2). Ganz deutlich wird es, dass es sich hier und da um Originalwaffen handelt, so an einem Grabpfeiler, der in Bari auf einer Vase zu sehen ist. Auf der Basis steht der an den Pfeiler gelehnte Schild, den Pfeiler selbst krönt ein Helm, neben ihm ist die Lanze aufgestellt. Allerdings ist die Darstellung aus dem Alltagsleben in die Sagenwelt hinaufgerückt, und das Grabmal Hektors ist es, das wir vor uns sehen. Aber auch des Patroklos Leichenspiele finden auf der Neapler Vase vor einem » modernen « Grabrelief statt (3), und den Pfeiler als Grabmal erkennen wir häufig genug auf unteritalischen Vasen (4). Sicher kein Heroengrab, sondern die Grabstätte eines gewönlichen Sterblichen ist auf einer Vase des Museo Civico in Bologna dargestellt, und auch auf ihr hängt oben an einer jonischen Säule der grosse Rundschild, wie er an Hektors Grabpfeiler lehnt (5). Interessant ist, dass diese Säule von einer runden gelben Scheibe bekrönt ist, was seine vollständige Parallele in dem Pfeiler des Reliefs im Münchener Antiquarium (Schreiber hell. Rel. CIII A) findet, das sicherlich ein Grabmal darstellt.

In diesen Kreis gehört ferner das oft abgebildete Bildchen aus dem Hause der schwarzen Wand in Pompeji (Raoul-Rochette, Peint. de Pomp. pl. 24). Auf oder hinter einem altarähnlichen Aufbau erhebt sich, von einem Helm gekrönt, ein Pfeiler, an dem ein Eros einen Rundschild zu befestigen im Begriffe ist. Rings werden die Vorbereitungen zu einem Opfer getroffen. Nach unserem Material handelt es sich auch hier zweifellos um ein Grabmal.

(1) Neapel, Heydemann 1760; Leer z. B. 690.

(2) Jatta, I vasi italo-greci del sig. Caputi di Ruvo, N. 364 und. 446.

(3) Neapel 3228 aus Ruvo.

(4) Ich verweise auf Watzinger, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei S. 15 und die Bemerkung von Hauser Röm. Mitt. XXV 1910 S. 285. vgl. Dubois-Maisonneuve pl. LXXII.

(5) Bologna, Mus. civico 494 Abb. 71 (Pellegrini), vgl. dazu das Grab des Agamemnon Inghirami, Vasi fitt. II CXXXVII, Millingen pl. XIV.

Für Apulien haben wir somit die Sitte kennen gelernt, auch den äusseren Aufbau des Grabes mit Darstellungen von Waffen, beziehungsweise mit Waffen selbst zu schmücken. Etwas anderes ist es natürlich, wenn sich der scutarius C. Magius C. f. Alexander einen Schild auf seinen Grabstein meisseln liess. (1).

Auch im Innern der Grabkammer hat man die Waffen aufgehängt. Schon Weege hat zu unserem Grabe an die Tomba dei rilievi erinnert (2), und das Volumniergrab von Perugia hat als Schmuck der Giebelfelder oberhalb der Tür Rundschilde mit einem Medusen- und einem Helioskopf aufzuweisen (3). Auch das öfters erwähnte Kammergrab von Eretria zeigt die Reste von Darstellungen eines gemalten Schwertes und vielleicht eines Schildes. Der von Vollmöller Taf. XV c abgebildete kleine Terracottarundschild zeigt in der hübschen Erhaltung der Farben eine der auf unserem Schild angewendeten ganz ähnliche Farbenzusammenstellung, wenn auch der Medusenkopf an sich anders — zeitlich älter — aufgefasst ist. Wie verbreitet in Etrurien seit den ältesten Zeiten die Sitte war, das Grab mit Schilden zu schmücken, geht aus der Abhandlung von Stryk zur Genüge hervor, ebenso, dass man auch Originalwaffen an die Wand zu hängen liebte, wovon uns in allen Gegenden der griechischen Welt aus Gräbern erhaltene Bronzeschilde und andere Waffenstücke oder deren Imitationen genügend Anhaltspunkte geben (4).

(1) Im Museum von Capua C. I. L. X 3971. Vgl. die « Aschenurne eines Schusters » Arch. Anz. 1902 S. 159 Abb. 8 Nr. 12, wo es sich jedoch eher um die « Totenschuhe » (Watzinger, Holzsarkophage S. 21 4), möglicherweise auch nur um ein Stück der Toilette handelt, wie bei den Handschuhen auf dem von Wiegand veröffentlichten Grabstein der Empolla (Ath. Mitt. XXXIII 1908 S. 155. Hier sind kaum Hände zu erkennen; zu diesen vgl. Deissmann, Licht v. Osten ² S. 318) und zahlreiche ostgriechische Grabsteine, deren Kenntnis ich E. Pfuhl verdanke. Stiefel auf dem Grabstein des Schusters Helius im Konservatorenpalst (Bull. comm. XV, 1887, Tav. III; Helbig 605); auch dessen älterer Genosse Xanthippos hält einen Schuh als Zeichen seines Handwerks in der Hand (Conze, Att. Grabreliefs Taf. CXIX 696).

(2) Jahrb. XXIV 1909 S. 126; Noel des Vergers, L'Etrurie et les Étrusques III Taf. I-III; Martha, L'art étrusque pl. III.

(3) G. Koerte, Das Volumniergrab bei Perugia. Taf. II.

(4) Vgl. v. Stryk passim, vor allem den zusammenhängendenen Literaturnachweis bei Pfuhl, Jahrb. XX, 1905 S. 145 ff. Zu vgl. sind die Tonhelme aus der Terra d'Otranto in Gaz. archéol. VII 1881/82 100.

An den zitierten Stellen hängt sehr häufig mit dem Schild zusammen auch das Schwert an der Wand. Unsere Form desselben scheint selten zu sein, vor allen der schöne Griff in Gestalt eines Pferdekopfes. Am ehesten möchte man die Schwerter vom Pergamener Waffenfries vergleichen, deren eines in den Kopf eines Raubvogels ausläuft und auch an einer ähnlichen Schärpe befestigt ist (1). Ja, auf Taf. XLV des Athena-Tempels (2) tritt uns sogar ein ganz ähnlich gestaltetes Schwert mit dem Griff in der Form eines Pferdekopfes entgegen. Hier finden wir auch den Panzer mit Schulterklappen in derselben Ausführung, was jedoch an sich bekanntlich nicht notwendig für Entstehung in derselben Zeit zu sprechen brauchte. Nun müssen wir aber den Schmuck des Panzers etwas näher ins Auge fassen. Zu dem auf ihm befestigten Medusenkopf mag man viele an gleicher Stelle angebrachte Apotropaia vergleichen; ausserdem aber schmücken Niken auf der Weltkugel — in eingelegter Arbeit oder in Relief gedacht — die Schulterklappen. Göttinnen aber dieses Typus können frühestens, so weit man wissen kann, nach dem Wirken des Bildhauers Nikeratos in Pergamon geschaffen sein (3), dessen Tätigkeit unter Attalos I. und seinem Nachfolger Eumenes II. gesichert ist (4). Die Entstehung der Nike auf der Weltkugel ist, wenn die bei Petrus Apianus erhaltene, vielleicht von Cyriacus von Ankona stammende Zeichnung nur irgend Glauben verdient, also vor dem Jahre 200 nicht wahrscheinlich, da sich, wie Loewy nachgewiesen hat, die Inschrift » fertur autem imaginem fuisse Eumenestis regis « nur auf Eumenes II. beziehen kann. Möglicherweise käme auch noch die Regierungszeit des Attalos I. in Betracht, doch wird man in deren Anfang kaum gehen können.

Führen uns also Form des Schwertes und Schmuck des Panzers etwa auf das Jahr 200, so dürfte auch der Rundschild in die-

(1) Baumeister, Antike Denkm. III S. 2037. Daremberg-Saglio s. v. gladius fig. 3610.

(2) Altertümer v. Pergamon II, Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros.

(3) Roscher, Mythol. Lexikon s. v. Nike III 1 S. 349 (Bulle); Loewy, Inschriften griech. Bildhauer Nr. 496; Studniczka, Siegesgöttin S. 20; Conze, Arch. Anz. 1902 S. 162 ff; B. Schröder, Die Viktoria von Calvatone (67. Winckelmannsprogramm 1907) S. 11.

(4) Klein, Gesch. d. griech. Kunst III S. 69 ff.

ser Zeit am ehesten seine Beispiele finden. Zwar scheint der Schild von Eretria noch dem Anfang des dritten Jahrhunderts anzugehören, aber das in Vorderansicht gegebene Gorgonenhaupt lässt den Schild sowieso als älter erscheinen. Das Dreiviertelprofil kommt erst in

Abb. 3.

späterer Zeit auf (Furtwängler, Gorgo. bei Roscher I 2S. 1724) und wir besitzen in einer von Furtwängler abgebildeten Hadravase eine genaue, nur etwas ältere, Parallele zu unserem Stück (1) (**Abb. 3**).

Ich setze die Beschreibung hierher: - ein gelber Rundschild, darauf ein Gorgoneion des pathetischen hellenistischen Typus in Fleischfarbe auf blauem Grund, mit Licht und Schatten gemalt -.

(1) Münchener S. B. 1905 S. 277 Abb. 10.

Es handelt sich um eine alexandrinische Hydria von der Gattung der Hadravasen, speziell der Klasse mit weissem Ueberzug. Im American Journal 1909, XIII, S. 387 habe ich über die Hydrien gehandelt, welche schwarze Ornamente und Figuren auf dem meistens braunen Tongrund aufgemalt haben, und diese Gattung nach den Inschriften in die Jahre 271-239 datiert. Inzwischen hat Pomtow die Frage, zunächst vom Standpunkt der Delphischen Lokalforschung ausgehend, noch einmal eingehend in der Rezension von Boesch's » Theoros « durchgesprochen (1) und ist zu dem wohl richtigeren Ergebnis gekommen, dass die zwei Hälften der von mir aufgeführten Vasen umgestellt werden müssen. Für uns ist es das Wichtige, dass sich im Grossen die Datierung nicht verschiebt. Sie bleibt nun in die Jahre 284-249 eingeschlossen. Ich habe bereits auf die Klasse mit weissem Ueberzug hingewiesen und bin gezwungen, kurz darauf einzugehen.

Die » polychromen « Hadravasen, wie wir sie nennen können, unterscheiden sich ganz wesentlich von den » schwarzfigurigen «. Ihr Schmuck besteht in blau, gelb, grün und rot aufgemalten schweren, schönen Guirlanden, in Waffenstücken, wie Schild, Schwert, Panzer, ferner in Toilettegegenständen, als welche Truhen mit spitzem Dach, Kämme und manches andere vorkommen. Der Gegensatz zu der ersten Klasse ist in der Ornamentik sehr gross. Von der Uebernahme älterer Elemente, wie der einfachen Ranken- und Blattfriese und geometrischen Mustern, ist man zu einer ganz eigenen Dekoration gekommen. Die Guirlanden erinnern an den Schmuck der Wände und Grabmäler in Alexandrien (2): in Malerei um den Hals geschlungene Kränze sind der Ersatz für die Gold- oder vergoldeten Terracottakränze, die man dem Toten aufs Haupt drückte, dann auch im Original den Vasen umlegte, die so gewissermassen — wie in altetruskischer Kultur — an die Stelle des Toten treten. Die genaue Angabe der Einzelheiten tritt bei diesen Kränzen und Guirlanden zurück gegenüber dem allgemeinen, aber der Wirklichkeit sehr nahe kommenden Eindruck, den das Gesamtbild machen soll. Die flotte Art Malerei erinnert an

(1) Berliner philol. Wochenschrift 1910 S. 1090 ff.

(2) z. B. Thiersch a. a. O. Sieglin-Schreiber I passim; Breccia, Comptes Rendus du Congrès intern. d'Archéol. class. Le Caire 1909 S. 211 f; Musée Egyptien III fasc. 3.

ehesten an den »Banksarg« von Gabbari, den Schreiber wegen der Beziehungen, die die anderen Wände des Grabes zum dritten pompejanischen Stil haben, in das zweite Jahrhundert gesetzt hat (1). Ein entscheidender Gegensatz besteht zwischen diesen reichen Dekorationen und der armseligen Ornamentik der schwarzfigurigen Hadravasen; dekorativ, nicht technisch, bedeuten sie auch einen Fortschritt gegenüber jenen »hellenistischen Festkannen«, deren Dekoration sich ganz im Rahmen der schwarz gefirnisten frühhellenistischen Ware hält, und die gegen Ende des 3. Jahrhunderts noch hergestellt worden sind (2). So werden wir für unsere Gattung in die letzten Jahrzehnte des dritten und wohl auch noch den Anfang des zweiten Jahrhunderts gewiesen; mit dem jüngeren Medusenkopf des Gnathiaschildes werden wir also etwa an die Jahrhundertwende gelangen, wohin uns auch die Nike des Nikeratos geführt hat (3). Auch das herangezogene Volumniergrab von Perugia gehört der Wende des 3. und 2. Jahrhunderts an.

Alles, was uns wirklich zu einer sicheren Datierung nützen kann, führt uns also zweifellos in diese Zeit, ein Ansatz, der auch mit dem Alter der meisten messapischen Inschriften wohl zusammen gehen würde (4). Der Inhaber unseres Grabes steht somit den Männern seines Namens, die unter Hannibal fochten und deren Namen uns die antike Ueberlieferung bewahrt hat, sehr nahe, und dass er selbst ein grosser Kriegsheld war, beweist der kriegerische Schmuck seiner letzten Ruhestätte. Es mögen noch mehr Waffen dargestellt gewesen sein. Man vermisst vor allem den Helm und die Beinschienen, von denen vielleicht auch nur die eine vorhanden war (5); doch wäre es müssig, darüber und über die Anordnung der Gemälde Vermutungen anzustellen.

(1) a. a. O. S. 183 Abb. 115.

(2) Priene S. 399 ff. (Zahn).

(3) Nicht verschweigen will ich Ev. Breccias mir brieflich kundgegebene Ansicht über diese Vasen: i miei scavi mi indurrebbero a concludere che i vasi rivestiti di bianco, con decorazioni policrome sono più antichi del 200 a. C. Ne ho trovati alcuni a Sciatbi e all'Ibrahimieh, i quali, senza dubbio, a mio parere, rivolgono alla prima metà del terzo secolo. Nè credo di poter documentare che siano posteriori a quelli con ornamenti in nero, anzi la mia impressione è che siano all'incirca contemporanei.

(4) Mommsen a. a. O. S. 46 ff.

(5) Weege a. a. O. S. 152 f. Auch auf einer Vase bei Caputi in Ruvo ist auf dem Grabrelief ein Jüngling dargestellt, der nur eine einzige Beinschiene

Es kann kein Zufall sein, dass die Grabdekoration uns immer wieder zwang, unsere Augen nach dem Osten zu richten. Ueber Tarent ist zunächst die dorische und attische Kultur nach Apulien gekommen. - Es war das nicht die Folge direkter Einwanderung; keine griechische Kolonie wird erwähnt an der apulischen Küste, ja die Städte Apuliens, wo der Hellenismus seine früheste Stätte fand, wie Arpi, Rubi, liegen nicht einmal am Meere. Dennoch ist Apulien vollständiger hellenisiert worden, als irgend ein anderer italischer Distrikt, selbst solche, welche unter dem direkten Einfluss zahlreicher und mächtiger griechischer Kolonien standen, wie das bruttische und lukanische Gebiet » (1). Mommsen Worte dürften jetzt nicht mehr in vollem Umfange aufrecht zu erhalten sein; Apulien war wohl äusserlich ebenso sehr von griechischer Kultur überdeckt, wie Campanien, aber tiefer und gründlicher scheint sie doch das westliche Küstenland durchdrungen zu haben. Dennoch zeigt Mommsens Urteil die grosse Kultur, die Griechenland auch in Apulien zur Blüte gebracht hat.

Weeges Vermutungen, dass die oskische Grabmalerei stark durch Etrurien beeinflusst, ja von den Etruskern hervorgerufen sei (2), hat für Apulien naturgemäss keine Gültigkeit. Die Tarentinischen Klinengräber sind ganz zweifellos auf griechischen Einfluss zurückzuführen, mag man sie aus Makedonien oder aus Ländern des östlichsten Mittelmeeres herleiten. Der Schmuck unseres Grabes findet seine nächsten Analogien im hellenischen Kleinasien und Aegypten, wo wir namentlich in Alexandrien, wohl in Nachahmung altaegyptischer Sitte, zahlreiche reich verzierte und bemalte Gräber gefunden haben. Von Osten her ist, wie überall nach Athens Absterben, auch hierher ein neuer frischer Strom gedrungen. Dass auch im Lande schon früher Grabmalerei üblich war, beweist uns leider nur das eine Ruveser Grab, das den To-

trägt (vgl. Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. III), doch ist es auf den apulischen Vasen nicht das gewöhnliche. Im Jatta'schen Katalog der Sammlung ist diese Vase noch nicht beschrieben, daher auch bei Vanacore, I vasi con Heroon (Atti dell'Accademia di Napoli XXIV 1905) quadro 15 nicht aufgenommen. Vgl. auch den Bericht über das von Millin publizierte Canosiner Grab.

(1) Mommsen a. a. O. S. 93.

(2) a. a. O. S. 141.

tenreigen an seinen Wänden trägt, mit voller Deutlichkeit. Die Frage, ob sie unter dem Einflusse Campaniens entstanden ist, muss offen bleiben. Die Geschichte der unteritalischen Kunstbeziehungen lässt es mir als möglich, aber nicht gerade als wahrscheinlich erscheinen.

Eine andere Frage, der wir hier ebensowenig näher treten können, ist, ob wirklich der überwiegende Teil dessen, was uns in Pompeji an Wandmalerei vor Augen steht, direkt von Osten kam (1). Auch zu solchen Gedanken regt ein unteritalisches Grab, das wahrscheinlich noch im ersten Viertel des zweiten Jahrhunderts mit reichen Fresken geschmückt wurde und seine Vorläufer in Italien bis in fünfte Jahrhundert zurückverfolgen kann, wohl an.

Rudolph Pagenstecher.

(1) Man möge auch das von Hauser bei Furtw. Reichh. III S. 61 Bemerkte vergleichen.

VASI GRECI ARCAICI DELLA NECROPOLI DI CUMA.

(tav. V-VIII).

I.

Coperchio di pisside con rappresentazione relativa alla « Iliupersis ».

In uno scavo eseguito nella necropoli di Cuma tra il settembre e l'ottobre dell'anno 1908, fu scoperto un coperchio di vaso in diversi pezzi, sparsi nel terreno ad una certa profondità. Il punto dove si praticò lo scavo, rimane nei terreni appartenenti alla famiglia Correale, che rappresentano una parte importantissima della necropoli cumana, dove, al tempo della dominazione sannitica, furono distrutte in massima parte le tombe dei secoli precedenti nel fare le nuove costruzioni sepolcrali. Insieme col coperchio si raccolsero i frammenti di un grande cratere a colonnette, tutto rivestito di una vernice nera, un po' diluita e poco lucida, che non ha molta aderenza alla superficie del vaso. Attorno al labbro è una zona risparmiata di color giallo cinereo dell'argilla, nella quale è dipinta a vernice bruna una serie di Z [1]. E si raccolse pure un finissimo calice col corpo a sfera compressa che poggia su sottile ed alta base [2]. Il ventre è tutto rigato di sottili scanalature praticate quando ancora il vaso stava sul tornio. L'argilla è di color giallo-rossastro, della più fine qualità, e la superficie presenta solo due giri lineari dipinti a color bruno-nero,

[1] Cf., per la forma, Pottier, *Vases antiques*, tav. 52, E 690.

[2] Per la forma vedi Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, VIII, 5, 6; se non che, il piede dell'esemplare cumano è molto più alto ed elegante.

l'uno sul bordo del labbro, l'altro alla base del collo. Il piede è tutto coperto della stessa vernice bruno-nera (altezza mm. 115). Questi due vasi, anche essi confusi nel terreno, il primo in frammenti, il secondo scheggiato in più parti, sono, insieme col coperchio, i soli avanzi che si poterono raccogliere del corredo di una tomba ricchissima, distrutta od utilizzata nell'età sannitica per nuove inumazioni.

Il coperchio, a superficie convessa ben pronunziata, ha nella sagoma una curva netta e quasi ad angolo arrotondato verso la periferia, per cadere a piombo sull'orlo del recipiente: ha un diametro di cm. 36. Quale forma avesse questo non si può dire con precisione; poteva essere quella di un calice, di cui non mancano esempî [1], o di una pisside o addirittura di una lekane [2]. La presa, che stava nel centro, la immagino a forma di pigna molto allungata, come quella del coperchio della pisside Sabouroff con la scena dell'Iliupersis [3]. L'argilla di questo coperchio, molto bene epurata, acquistò con la cottura una durezza tale, che sull'orlo delle rotture andò via a schegge, come dimostrano le fotografie, eseguite prima del restauro dopo un provvisorio ravvicinamento dei pezzi. Gli ornati sono di vernice nera alquanto matta, con l'aggiunta dei colori bianco e rosso pavonazzo per molti particolari, come dirò. I graffiti, che furono tracciati con una punta non molto acuta, hanno fin troppo risalto sui colori e dànno un'impressione di grossolana fattura nelle parti più piccole delle figure.

Dopo alcune linee a nastro, giranti attorno al manico, segue una zona di raggi concentrici ed un'altra di bastoncelli o baccellature che voglia dirsi, dove si alternano i colori rosso e nero. La larga zona, compresa tra questa e la periferia del coperchio, è occupata da un buon numero di figure che compongono una scena riferibile alla Iliupersis. Piglierò come punto di partenza nella descrizione di questa il gruppo principale che dà vita a tutta la rappresentazione (tav. V).

[1] Pottier, op. cit., tav. 75, F 150; De Ridder, *Cat. des vases de la Bibl. Nat.*, tav. XI, 347.

[2] Un esempio assai calzante potrebb'essere quello di una lekane della collezione Vagnonville del Museo di Firenze.

[3] *Coll. Sabouroff*, tav. XLIX.

Un guerriero (Neottolemo) vestito di tunica corta ed armato di galea, schinieri, spada e scudo circolare, su cui è figurato un grande Gorgoneion che occupa quasi tutta la superficie, portando con violento slancio del corpo la gamba destra in avanti, tiene stretto con la mano destra il piede di un giovanetto nudo (Astianatte), che rimane penzoloni dietro alla sua schiena, e sta per essere da lui scagliato. Di fronte al guerriero stanno in piedi, con le mani supplichevoli, un vecchio calvo (Priamo; capelli e barba bianchi, tunica bianca, himation rosso con ornamento al bordo) e una donna (Ecuba o Andromaca; chitone rosso, himation nero con ornamenti al bordo, le parti nude bianche). Fra i tre personaggi si vede poggiata a terra un'ara a scacchi con due appendici rettangolari ai lati, su cui arde una fiamma (ara di Zeus Herkeios).

Il guerriero si è staccato da una schiera di cavalieri ed opliti, alla quale segue una seconda e un'altra ancora (tav. VI). Esaminiamo queste schiere, (partendo da AA verso destra) la cui composizione e il cui ordine si ripetono con precisione sorprendente. Ciascuna di esse consta di sette opliti, preceduti da due cavalieri (prima schiera) o da un cavaliere solo con due cavalli (seconda e terza schiera). A sinistra del cavaliere delle due ultime schiere cammina parallelamente un oplita, che manca nella prima schiera, perchè è appunto colui che si è lanciato di corsa, Neottolemo, e che è protagonista di tutta l'azione. Perciò appunto il ceramografo volle che si distinguesse da tutti gli altri guerrieri, dandogli una statura più alta e colorandogli il *lophos* con due colori, bianco e nero. I due cavalieri di questa prima schiera stanno in attitudine di combattimento, col braccio destro sollevato e le lance impugnate, laddove quelli delle altre due schiere non mostrano nemmeno di avere la lancia, che forse riusciva difficile esprimere di scorcio (1). Formano, in un certo senso, la retroguardia, un altro cavaliere con due cavalli, e un oplita.

Premesse queste considerazioni generali riguardanti lo studiato parallelismo di queste schiere, che potrebbe sfuggire nella descrizione particolare, passiamo ad esaminarle una per una. La prima ha in testa due cavalieri in attitudine di ferire, di perfetto profilo; quello di dietro è disegnato raddoppiando da sinistra la linea

(1) Su vasi corinzii non mancano esempî di cavalieri con la lancia: *Monumenti dell'Ist.*, 1885, tav. XX = Pottier, *Vases antiques*, tav. 50.

del contorno del cavaliere che sta davanti come se fosse la proiezione dell'ombra di questo sopra una superficie piana; ma il colore del cavallo di dietro è bianco perchè abbia un certo distacco, e le gambe sono dipinte distintamente. Il cavaliere che sta nel piano anteriore veste una tunica corta di color rosso. Seguono sette guerrieri a piedi, armati di tutto punto (galea crestata, cnemides, scudo e lancia che sporge con le due estremità dietro allo scudo), in marcia, allineati, spingendo la gamba destra in avanti. Le galee sono tutte color rosso, con le creste di colori nero o bianco alternati; gli schinieri sono bianchi. Il bordo degli scudi è formato da due circoli concentrici fatti col compasso, fra i quali serie di punti bianchi ad intervalli costanti. Ciascuno scudo ha un episema diverso dall'altro, che rimane nascosto per metà dallo scudo del guerriero di sinistra, tranne l'ultimo più vicino al riguardante. L'ordine con cui si seguono, a partire da questo, è il seguente: protome di capra, testa di leone vista di faccia, granchio, foglia, testa di cervo, testa di cinghiale, testa di Sileno.

La seconda schiera è preceduta da un cavaliere vestito di tunica rossa (la lancia non è disegnata), su cavallo nero, con cavallo bianco di ricambio. A fianco gli sta un oplita armato di galea, schinieri, asta e scudo, avente per episema una sfinge. Lo spazio dietro alla schiena del cavaliere è riempito da un'aquila volante. Segue la schiera di opliti in marcia, armati, come quelli della prima, con episemata, disposti in quest'ordine: capra, testa di oplita, testa di cinghiale, testa di uomo barbato, protome di gallo, ed altri due non ben definibili.

Apre la terza schiera un cavaliere con tunica bianca (la lancia non si vede), su cavallo nero, con altro cavallo bianco di ricambio. Alla sua sinistra procede, seguendo il passo di tutti gli altri pedoni, un oplita armato allo stesso modo, con aquila volante per episema sullo scudo. Dietro alla schiena del cavaliere vola un'aquila. Seguono la marcia altri sette opliti allineati, con episemata, così disposti: protome di leone, testa di Sileno, galea, testa di montone (?), testa umana, testa di becco, protome equina.

Chiudono la serie dei guerrieri un cavaliere (tunica rossa, con asta non visibile) su cavallo nero con altro cavallo bianco, di riserva, alla cui sinistra procede un ultimo oplita con protome leonina per episema dello scudo.

In mezzo alla parte concava del coperchio è dipinto un rosone fatto a girandola, con fasce alternate di color nero e rosso.

Sullo stato di conservazione del coperchio con le sue mancanze non mi fermo a parlare, bastando dare uno sguardo alle fotografie che pubblico.

* * *

Per discutere della concezione artistica, da cui derivò la rappresentazione di questo monumento, non ho bisogno di rifarmi alle fonti classiche, già tante volte citate in lessici e in articoli speciali, che illustrano i molti vasi aventi lo stesso soggetto di questo. Oramai è un fatto acquisito, che le fonti letterarie a noi pervenute relativamente alla uccisione di Priamo e di Astianatte, non ispirarono i ceramisti greci, i quali con una libertà grande trattarono questo tema a seconda delle loro ispirazioni o fors'anche del contenuto di tradizioni popolari, che non conosciamo. Nè vale il dire che all'arte ceramica facessero difetto i mezzi per esprimere l'abisso che aprivasi dall'alto delle mura di Troia, donde la buona tradizione letteraria faceva lanciare il corpo del piccolo Astianatte (1). L'autore della hydria di Monaco (2) seppe bene esprimere, con un mezzo semplicissimo, i merli di quelle mura e le donne imploranti. Questo ed altro egli relegò in alto sulle spalle della hydria, cioè nella parte superiore del campo di figurazione, che rimaneva così materialmente al di sopra della scena principale (sacrifizio di Troilo), la quale intendevasi svolta nel piano sottostante alle mura della città. Egli è certo che mentre non mancano scene vascolari col soggetto della uccisione di Priamo solo, neppure una finora può citarsi col soggetto della uccisione di Astianatte (3). Tutte invece le non poche rappresentazioni coi particolari della morte del giovane principe

(1) Prokl., *Chrestom.*; Schol. Eurip. *Andr.*, 10; Clem. Alex., *Strom.*, VI, 747; Apollod., *epit.* 5, 23; Hygin., *fab.* 109. Ciò è stato affermato dallo Schneider, *Troischer Sagenkreis*, p. 172, ed esposto con qualche riserva dal Gardner, *J. H. St.*, 1894, p. 174.

(2) *Monum. dell'Instit.*, I, tav. XXXIV; Jahn, *Beschreibung* 65; Reinach, I, 77 (la descrizione è erronea, perchè la scena è relativa al sacrifizio di Troilo, non già di Astianatte).

(3) Anche l'anfora a f. r. edita da Heydemann, *Röm. Mitt.*, 1888, p. 106, con Neottolemo che tiene sospeso Astianatte pei capelli, mostra sul lato opposto la figura di Priamo.

sono connesse con quella di Priamo. E allora bisogna concludere, o che l'arte abbia seguìto una tradizione da noi ignorata, che associava in una unità di tempo e di luogo la fine del vecchio re e quella del suo nipote, ovvero che le due scene, associate in origine per una convenzione tutt'altro che estranea all'arte antica, ma indipendenti l'una dall'altra, finissero per essere poste dall'arte in relazione fra loro.

Ed infatti, se ci facciamo ad esaminare la scena principale del coperchio cumano, riuscirà difficile precisare in quale direzione Neottolemo sia per scagliare il disgraziato giovinetto. È da escludere che miri a Priamo, poichè le palme delle mani di lui rimangono al di qua dell'orlo dello scudo, ed in prospettiva bisogna immaginare che Neottolemo avesse una direzione a sinistra del corpo di Priamo. Sarà quella che lo condurrà all'ara? Ed in tal caso crescerebbero le difficoltà esegetiche, in quanto che l'ara di Zeus Herkeios entra nella leggenda della uccisione di Priamo, non già di Astianatte. Sicchè questa nuova rappresentazione riferibile all'Iliupersis, con il suo schema che non trova riscontro in nessun'altra delle scene vascolari conosciute, confermerebbe la seconda ipotesi della mancanza di uno stretto legame fra tutti gli elementi che costituiscono questa scena, almeno per un certo numero di casi. Infatti, dalla pisside Sabouroff e dalla lekythos di Gela alle kylikes di Brygos e di Eufronio, l'ara di Zeus Erkeios sta in rapporto con l'uccisione di Priamo, ed Astianatte è scagliato contro il vecchio re, non già contro l'ara. Se dunque si ammette che sul coperchio cumano Neottolemo sia per sfracellare Astianatte sull'ara, deve ritenersi essere questa una nuova interpretazione della leggenda.

Ma se le frequenti rappresentazioni della uccisione di Priamo e di Astianatte provano che le leggende relative alla presa di Troia erano popolari nella Grecia, la diversità dell'una dall'altra attesta, come è stato osservato da altri [1], la libertà grande con cui i ceramisti attici trattarono questi soggetti, aggiungendo, modificando secondo le necessità della tecnica e le esigenze dello spazio. E bene s'appose il Robert [2], quando pensò che le varie

[1] Gardner, *A lecythus from Eretria with the death of Priam*, in *Journal of Hell. Stud.* 1894, pag. 173.

[2] *Bild und Lied*, pp. 59 sgg.

scene della Iliupersis sui vasi non facessero parte, in origine, di una grande composizione, donde i vasai avrebbero desunto or questo or quello episodio; ma, per converso, scene separate, di origine più o meno indipendente, fossero in seguito combinate per formare delle lunghe rappresentazioni.

Per ciò che riguarda i due episodî, dei quali ci occupiamo, dopo gli studî del Gardner (1) si può affermare che alcune varietà di essi sono dovute alla suggestione di una tradizione nata e rimasta nel campo dell'arte ceramica. Egli dimostrò assai bene che alcune modalità della leggenda relativa alla uccisione di Troilo furono trasportate in quella della uccisione di Astianatte. A tale confusione prestavasi la età tenera dei fanciulli e la misera sorte di cui senza colpa rimasero vittime; per l'uno è Achille il carnefice, per l'altro il figlio di costui Neottolemo; l'uno era il più giovane rampollo fra i discendenti di Priamo, l'altro l'amato figliuolo di Ettore.

Per via di tale scambio il Gardner si spiega come l'atto feroce di Neottolemo, che scaglia contro Priamo a guisa di proiettile la testa di Astianatte (2), sia un motivo ricavato dalla rappresentazione parallela della decapitazione di Troilo per mano di Achille (3) che ne scaglia la testa contro due guerrieri troiani accorsi per difenderlo (4). E già il Robert (5) aveva constatato uno scambio nel senso inverso, che cioè il motivo della morte di Astianatte è trasportato in quella di Troilo sopra una hydria di Monaco (6).

E dopo la scoperta della lekythos di Gela (7) il numero delle trasposizioni aumenta ancora. Ivi il guerriero sul corpo esanime

(1) *Journal of Hell. Stud.* 1894, pag. 170 sgg., tav. 9. Cf. Tosi in *St. e materiali*, III, pag. 159.

(2) Gerhard, CCXIII; *Journal of Hell. Stud.* 1894, tav. 9.

(3) Una nuova anfora con la decapitazione di Troilo sull'ara, è stata testè pubblicata dal Pottier, *Monum. Piot*, XVI, pag. 118, fig. 3.

(4) *Arch. Ztg.*, XIV, tav. XCI. Il Gardner osserva che il passaggio avvenne dalla leggenda di Troilo a quella di Astianatte, e non viceversa, stante che per questo ultimo non ci soccorre alcuna tradizione, laddove la crudeltà selvaggia di Achille è attestata da Licofrone, che lo chiama χαραδρωθείς (Gardner, op. cit., pag. 173).

(5) *Bild und Lied*, pag. 112.

(6) *Mon. d. Instit.*, I, 34.

(7) *Mon. Ant.* XVII, 1907, coll. 221 e 222, fig. 177.

del vecchio re, caduto sull'ara, tien sospeso col capo in giù Astianatte e sta per trafiggerlo con la spada, inesorabile alle preghiere di una donna (Ecuba o Andromaca?) che gli stende supplichevole le braccia. Si confronti con questa la scena della hydria vulcente, secondo la quale Achille tiene pel braccio il giovinetto che sta diritto sull'ara di Apollo (1).

Più calzante ancora è il confronto col cratere corinzio del Louvre (2), sul quale Achille regge per tutt'e due le gambe Troilo ancor vivo, che tocca col capo una piccola ara rettangolare.

Ma per quanto la fantasia dei ceramisti siasi sbizzarrita nello scambio delle due leggende, essa non uscì mai dai limiti di queste; anzi la elaborazione fu fatta con un ordine strettamente logico. Noi possiamo difatti stabilire un parallelismo perfetto tra le leggende diverse, fondato sulla base della corrispondenza di Troilo ed Astianatte, di Achille e Neottolemo. A completare tale parallelismo, non si mancò di introdurre nella scena della morte di Troilo anche Priamo, e questo lo troviamo nella scena di Troilo sul vaso François. Procedendo di questo passo, potremo anche renderci più esatto conto della scena studiata sul coperchio cumano. L'ara non può essere che quella di Zeus Herkeios. Prestandosi molto bene all'effetto artistico associare la fine di Priamo con quella di Astianatte, era facile, sull'analogia di Troilo, far seguire la morte di Astianatte sull'ara stessa, sulla quale periva Priamo. Ma il modo doveva essere conforme alla tradizione, secondo la quale Astianatte sarebbe stato scagliato, e perciò egli è lanciato violentemente contro l'ara. La riprova di tale analogia con la morte di Troilo l'abbiamo dalla lekythos di Gela, dove Astianatte perisce alla stessa guisa di Troilo.

Trovo esatta l'osservazione del Pottier (3), che molto prima dei poeti l'immaginazione popolare fosse stata impressionata da questi episodî patetici relativi alla presa di Troia, i quali dovessero essere molto diffusi in mezzo al popolo. E i ceramisti, che in massima parte erano di bassa condizione sociale, volentieri fecero tali leggende oggetto delle loro figurazioni sui vasi. Le avventure di Troilo e di Astianatte a preferenza delle altre, svol-

(1) *Annali d. Instit.* 1850, t. E. F.
(2) Pottier, in *Monum. Piot*, XVI, 1909, pag. 115.
(3) *Monum. Piot*, XVI, pag. 117.

tesi con circostanze così pietose ed atte ad impressionare fortemente, furono da loro trattate con varietà grande e adottando all'una circostanze proprie dell'altra. Di ciò abbiamo prova novella sul coperchio cumano. La rappresentazione della morte di Priamo era concepita dalla leggenda e presentata dai ceramisti come un episodio svoltosi nell'interno o dinanzi alla entrata della reggia: e perciò sono presenti quasi sempre donne della famiglia reale imploranti, e figure secondarie. Così la concepirono infatti i maestri della grande arte ceramica, Euphronios e Brygos. Ma l'episodio dello agguato e dello inseguimento, di cui fu vittima Troilo, concepivasi dalla leggenda come avvenuto fuori delle mura di Troia e prestavasi quindi ad essere integrato dal particolare di un combattimento fra Greci e Troiani (1). Difatti, per cominciare dal vaso principe (François), a Troilo che è in fuga verso le mura, vanno incontro, uscendo da una delle porte, Ettore e Polites. Ma sul cratere corinzio che è anteriore al vaso Francois, alla difesa di Troilo accorrono numerosi guerrieri, a piedi ed a cavallo, ed anche Ettore ed Enea. Sull'anfora calcidica di Monaco (2), tra Achille ed Ettore s'impegna un vero combattimento, nel quale il secondo è spalleggiato da tre opliti, Enea, Deiphobos e uno senza nome (3). Sopra una hydria vulcente (4) Troilo è seguìto da tre guerrieri; un simile particolare vediamo sopra altri vasi (5).

Ordunque il combattimento era un particolare, di cui non poteva farsi a meno nelle scene relative alla uccisione di Troilo, ed era invece escluso o almeno non necessario nelle scene della uccisione di Priamo e di Astianatte. Sicchè la parata militare sul coperchio cumano, come tanti altri elementi rappresentativi della uccisione di Astianatte, dovè essere trasportata dalle scene rappresentanti la morte di Troilo. Ciò è confermato dal frammento di un deinos del Louvre (6), dove Polissena e Troilo, che stanno

(1) Nella tradizione tarda si accreditò la versione della morte di Troilo in battaglia. Verg., *Aen.* I, 474 sgg.

(2) Gerhard. *A. V.*, 223.

(3) Una scena somigliante è rappresentata sulla hydria del Museo Britannico, Cat. II, B, 326; *Arch. Ztg.*, t. 91, 3, 4.

(4) *Annali d. Instit.* 1850, t. E F 1.

(5) Jahn, *Telephos und Troilos* tav. II; Masner *Samml. d. Oesterr. Mus.* n. 221.

(6) Pottier, *Monum. Piot*, XVI, pag. 119, fig. 4.

presso la fonte, sono seguìti da una schiera di sei guerrieri rappresentati allo stesso modo di quelli del coperchio cumano, e dietro di loro viene un cavaliere armato di scudo e lancia, con la stessa particolarità dell'aquila volante al suo tergo. Questo ravvicinamento ci dispensa dal ricercare il perchè della distribuzione dei guerrieri in schiere di sette, e della composizione di ciascuna schiera. Nel far ciò, il vasaio non ebbe presente alcuna norma di ordinamento militare, ed obbedì solo alle esigenze dello spazio in rapporto con la simmetria che è osservata nel modo più scrupoloso. La distribuzione in sette fu seguìta da lui, perchè così gli tornava bene a riempire la fascia del coperchio; e siccome avanzava un po' di spazio dopo l'ultima schiera, lo riempì con un'altra coppia di un cavaliere e di un oplita, lasciando immaginare le successive schiere dei greci che entravano in Troia.

Il monumento di cui si è parlato, prende posto senza dubbio fra i più antichi vasi con rappresentazioni dell'Iliupersis e va messo accanto alla pisside Sabouroff, alle anfore così dette calcidiche. Di simili coperchi si conoscono molti frammenti, e basterà citare quelli studiati dall'Hauser (1), dal Nilsson (2), dall'Orsi (3). Per lo più in essi prevale la decorazione ionica a zone di animali: sono ordinarii i raggi attorno alla presa centrale, le baccellature a colore rosso e nero alternate, con la particolarità dei punti risparmiati sull'argilla o sovrapposti in color bianco alla vernice nera. Ma l'esemplare cumano, per un insieme di particolari, prende posto recisamente fra i prodotti attico-corinzii.

Non devo spendere molte parole per dimostrare, che il cavaliere vestito di tunica corta e armato di sola lancia, con un cavallo di ricambio, appartiene alla decorazione ordinaria dei grandi crateri corinzî. Ed esso è fedelmente copiato, pei cavalieri della seconda e terza schiera e per quello della retroguardia, sull'esemplare cumano. Ma o per amore di novità, o per una distinzione speciale della prima schiera, da cui si è staccato Neottolemo, il vasaio raddoppiò le linee del contorno del cavaliere che sta nel

(1) *Jahrbuch*, 1896, pag. 178.

(2) *Attische Vasen in Tierstreifendekoration*, in *Jahrbuch*, 1903, pag. 133, tav. 9.

(3) *Gela*, col. 128 sg., fig. 309.

piano anteriore, dando così anche al cavallo di destra il suo cavaliere. E così l'aquila volante, usata come riempitivo anch'essa, è una derivazione dai prodotti corinzî: e basta citare l'esempio del cratere corinzio del Louvre, con la scena dell'agguato, nonchè il cratere di Napoli (1) e quello di Anfiarao (2). Altri particolari della medesima derivazione sono il grande Gorgoneion, che occupa tutta la superficie dello scudo (3), e la girandola che sul coperchio cumano è relegata nella parte concava. L'armatura dei guerrieri è comune così ai grandi vasi corinzî come ai vasi attico-corinzî e attico-ionici. Il particolare delle due fascette rosse con tre linee graffite per esprimere la muscolatura della coscia dei cavalli è ricavato da vasi corinzî.

Non deve tralasciarsi da ultimo la maniera come è disegnata la chioma lunga di Astianatte, perfettamente simile a quella di Achille nel gruppo ripetuto sulle anse del vaso François e in un altro identico sul fondo d'una kylix arcaica del Museo Gregoriano (*Mus. Gregor.* tav. LXXI, 2 a).

Per ciò che riguarda le schiere di opliti è sufficiente conferma alle prove addotte l'esempio tipico del deinos corinzio del Louvre. Nulla vi aggiunse il ceramista attico, all'infuori di un semplice aumento numerico. Ma la stessa ceramica corinzia in ciò si ricollegava a uno schema molto più antico, espresso in una intera zona della olpe Chigi, che è un prodotto protocorinzio, come dimostrò il Karo (4).

(1) Gerhard, *A. V.*, 220 = Reinach, II, 111. Cf. con questo un vaso attico di Vulci, Ulrichs *Beitr. zur Kunstgesch.* tav. 4.

(2) Monum. d. Instit. X tav. IV e V, donde *Wiener Vorlegebl.* 1889 tav. X, e Montelius, *Civilisation* II tav. 346 1 b.

(3) Cf. la bottiglia di Timonidas, *Wiener Vorlegebl.*, 1888, t. I, 1; *Arch. Ztg.* 1881, t. 12, 2; *Mon. Instit.* VI, VII, t. XXXIII; Pottier in *Mon. Piot.* XVI, tav. 14. Si possono citare anche esempî sulle anfore calcidesi: *Mon. num. Instit* I, tav. 51.

(4) *Antike Denkmäler*, II, tav. 44. La schiera di sette guerrieri opliti vedesi pure sopra un'anfora attico-corinzia del Louvre, E 858.

II.

Anfora a figure nere con rappresentazione del ratto di Antiope.

In una parte della necropoli cumana, che servì per i seppellimenti dell'epoca sannitica, il cav. Emilio Stevens rinvenne, fra le altre, una modesta tomba di lastre di tufo del tipo detto « a cassa », nella quale null'altro si conteneva all'infuori di uno scheletro e di una grande anfora attica a figure nere, del secolo VI. Chi ha pratica della necropoli cumana si spiega facilmente l'anacronismo, non potendosi conciliare l'età della tomba con quella della fabbricazione del vaso. I sepolcri dei secoli VI e V si trovano a Cuma quasi sempre devastati o distrutti dalle inumazioni successive, ed i vasi dispersi e frammentati nel terreno. Talvolta accadde, come nel caso presente, che un vaso di arte pregevole colpisse il senso estetico di chi lo rinveniva, e venisse così sottratto alla rovina, cui andò soggetta la miglior parte della necropoli cumana dei secoli VI e V. L'anfora, di cui sono per dire, è nel numero di questi rarissimi vasi, raccolti da chi forse non era in grado di apprezzarne il valore artistico, ma certo rimase bene impressionato al vederne le linee delicatamente graffite, i contorni ben tracciati, la sagoma svelta ed elegante.

L'anfora misura cm. 57 di altezza ed appartiene alla categoria di quelle, la cui superficie è tutta rivestita di finissima e lucida vernice nera, con due soli grandi riquadri che si stendono fra le anse, sul collo e sulla parte più espansa del ventre (per la forma v. fig. 1).

Il quadro principale contiene una scena che si svolge fra quattro personaggi (tav. VII). Occupa il centro un guerriero nudo con una fascia che gli cinge la parte inferiore del ventre, armato di schinieri, di spada a tracolla, di galea corinzia con ampio *λόφος* e di due lunghe aste. Stringendo le redini dei cavalli di una quadriga, visibili solo nella parte posteriore del corpo, egli è sul punto di montare sul carro, tenendo ancora un piede per terra. Tutte le

membra sono in perfetto equilibrio tra loro, e concorrono a rendere quella espressione di agilità che era nelle intenzioni dell'artista. Un altro istante, allorchè l'altro guerriero, che egli si volge a riguardare, sarà anch'egli montato con la figura muliebre che regge fra le braccia, e la quadriga prenderà il suo corso veloce. Questo secondo guerriero, è armato di galea corinzia con lungo fiocco, schinieri e cosciali, ed indossa una corta tunica con mantello sulle spalle. Avanzandosi con passo celere al carro, sorregge e

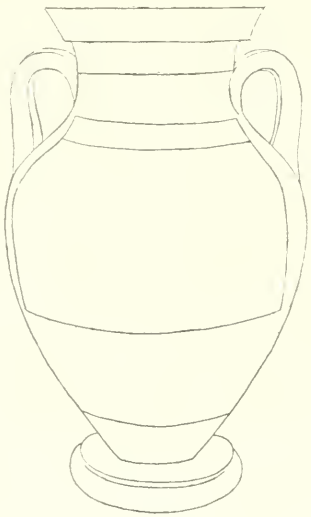


Fig. 1. — Profilo dell'anfora cumana.

stringe al petto col braccio sinistro una giovane donna, che egli si piega a riguardare, mentre ella volge il capo indietro mostrando di volersi sottrarre allo sguardo di lui. L'abbandono del corpo di questa donna darebbe piuttosto l'idea della acquiescenza di essa e della disposizione a subire l'azione violenta che il guerriero con energia esercita su lei. Nessuno sforzo ella fa per divincolarsi, e tiene penzoloni le membra. L'unico segno della volontà negativa di lei è dato dalla torsione del capo, che invero si contrappone assai debolmente alla violenza dell'azione cui è sottoposta; tanto più se si considera che è pur essa armata di corazza, schinieri, cosciali e spada.

All'azione prende parte un'altra figura che sporge di dietro alla groppa dei cavalli: Posidone secondo il tipo arcaico, con lunga barba e lunghi capelli, che calano giù a ciocche sul petto e sulla nuca, con ampio mantello che gli lascia scoperta la spalla destra e il petto, è lì col tricuspidato tridente, col braccio destro solle-

Fig. 2. — Anfora attica di Monaco.

vato e la mano aperta, ad incoraggiare i due guerrieri e favorire l'impresa.

Piace in questa scena la ritmica distribuzione delle figure, e più ancora l'unità di azione, alla quale ciascuna di esse concorre efficacemente. Non solo il guerriero che rapisce la donna, ma anche l'altro che aspetta il momento di poter balzare sul carro facendo fulcro delle aste, e Posidone, egualmente mirano ad un unico punto, al capo della giovine prigioniera, che è quella per cui l'azione si svolge. Qualche analoga rappresentazione vascolare, fra cui occupa

il primo posto quella di un vaso di Monaco (1) (figg. 2, 3) mi dispensa da una sottile analisi esegetica. La giovane guerriera non è che una delle Amazzoni, e più specialmente Antiope, che, secondo una versione, fu regina di queste (2); l'eroe che la tiene stretta fra le braccia è Teseo. Le leggende mitologiche fanno in diverse guise arrivare Antiope in possesso dell'eroe greco; ma direttamente ispirarono la rappresentazione di questo vaso le leggende relative ad una vera e propria spedizione di Teseo contro le Amazzoni (3). Colui che gli tiene bordone, e che lo attende per la fuga, è il suo auriga, Phorbas, come espressamente afferma Ferecide (4). Ciò è confermato da una prova monumentale, poichè ci soccorre il vaso stesso di Monaco, sul quale l'auriga reca una scritta alterata *ϟΑΔΙΗΟΠ*, che non è arbitrario ricondurre a *φΟϱβΑΣ* (5).

L'intervento di Posidone come nume che favorisce l'impresa è pur esso conforme al mito della nascita di Teseo, il *Neptunius heros* (6), e ad altri miti, secondo i quali Teseo avrebbe dato le prove della sua origine divina (7).

I vasi col soggetto del ratto di Antiope sono rarissimi fra quelli a f. n., ed è questo il secondo che viene a nostra conoscenza

(1) Jahn, *Beschreibung* n. 7. Quest'anfora fu edita in parte dal Furtwängler, *Aegina* p. 322 n 1 fig. 257.

(2) Hegias di Trezene ap. Pausan., I. 1; Justin., II. 4, 19. Fanno menzione di quest'anfora cumana il Furtwängler (*Aegina*. p. 322, n. 1), a proposito del gruppo frontonale del tempio di Apollo ad Eretria, che egli interpreta per Teseo ed Antiope, ed il Patroni nella *Guida del Museo Naz. di Napoli*, anno 1908, num. 2009.

(3) Pind., fr. 175, Bergk; Paus., I. 2. 1; Pherecyd., fr. 108. Secondo un'altra versione, il ratto di Antiope sarebbe stato fatto da Teseo, quando egli seguì Ercole nella spedizione contro le Amazzoni (fragm. Sabbait., 123 *a*; Rhein. Mus., XLVI, 184 *b*); e finalmente, secondo un'altra, Antiope sarebbe stata donata da Ercole a Teseo quale *ἀριστεῖον* (Philochoros, fr. 49; Hyg. *fab.*, 30; Diod., IV, 16).

(4) Pherecyd., fr. 108, schol. Pind., *Nem.*, V. 89: *Φερεκύδης ἡνίοχον τὸν Φόρβαντά φησι Θησέως, σὺν ᾧ καὶ τὴν Ἀμαζόνα ἁρπάζει.*

(5) Pindaro, fr. 175 (Bergk) dice che Teseo rapì Antiope con l'intervento di Piritoo, ma non è detto che questi fosse l'auriga.

(6) Ovid., *Her.*, IV, 109.

(7) Alla nascita di Teseo concorsero nel tempio di Atena a Trezene, e nella stessa notte, Posidone ed Egeo con Etra (Tzetzes, *Lyk.* 495, 1324; Hyg. *fab.*, 37, 47, 187), ed egli è detto, senz'altro, figlio di Posidone (Plut., *Thes.*, 6; Diod., IV, 59; Plat., *rep.* III, p. 391 D).

dopo l'anfora di Monaco. Più frequentemente ricorre questo soggetto su vasi a f. rosse.

L'anfora di Monaco (figg. 2 e 3) [1] molto si accosta, per l'insieme della rappresentazione, al nostro vaso, in quanto che vi sono espressi gli stessi personaggi più uno, che è certamente Piritoo collocato dietro ai cavalli, con grande scudo che ha per episema un uccello. Ma la composizione è alquanto diversa, perchè il momento rappresentato non è quello medesimo dell'anfora Stevens. Nell'una la

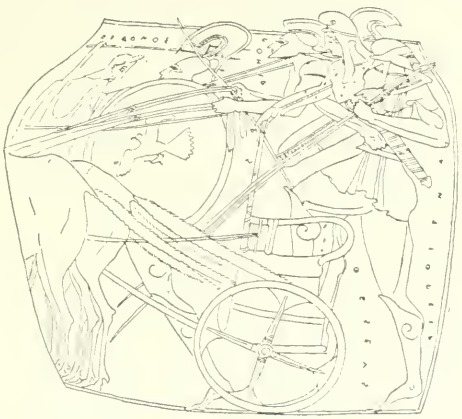


Fig. 3. — Anfora attica di Monaco; dettaglio ricavato da fotografia.

quadriga tutta intera occupa da destra a sinistra la riquadratura; Phorbas già è montato sul carro, e Teseo poggia ancora il piede sinistro per terra, tenendo stretta l'Amazzone. I cavalli sono già in movimento rapido; cioè a dire la scena rappresenta l'istante immediatamente successivo a quello dell'anfora cumana.

Ma per quanto l'anfora di Monaco non sia dispregevole nella esecuzione del disegno, essa rimane molto indietro alla nostra per la composizione della scena nei riguardi artistici. Quivi il gruppo principale rimane confinato nella estrema parte a destra, e tutto il resto del quadro può dirsi occupato dalla quadriga. Nella parte centrale, quella che dovrebbe dare rilievo ai protagonisti dell'azione, campeggiano le groppe dei cavalli, il busto di Posi-

[1] La fig 3 risulta da fotografia che trovasi presso il prof. G. Rizzo, il quale cortesemente mi permise di farne ricavare il disegno che pubblico.

done e l'ampio scudo, dietro al quale rimane quasi interamente nascosta la figura di Piritoo. È un insieme assai monotono di linee parallele, una troppo grande sovrapposizione di figure ingombranti il campo, sulle quali malamente l'occhio si posa e non senza sforzo distingue. Ben diversamente è concepita la scena dell'anfora cumana, dove l'ingombro della quadriga è spostato a sinistra e solo in parte mostrato, dove la figura secondaria di Posidone è messa di lato nella sua giusta luce ed invece i due protagonisti dell'azione stanno in piena evidenza. Lo studio di trasportare l'azione principale verso il mezzo della scena e di mostrare solo in parte la quadriga, si può constatare sopra altri vasi di soggetto analogo, come a dire la hydria De Luynes, rappresentante il ratto di Elena (1), dove il gruppo principale di Paride ed Elena sta in centro, e della quadriga vedesi solo il corpo anteriore dei cavalli; la hydria di Berlino a f. r., che del carro mostra solo le ruote, lasciando supporre la restante parte (2).

Esaminiamo ora il gruppo principale, di Teseo ed Antiope. Sull'anfora di Monaco (fig. 3) l'eroe tiene stretta col braccio destro la preda che è riuscito a trasportare sul carro, e, tenendo nella sinistra due lance, si volge a riguardare indietro, verso il punto dove si immagina che vengano le altre Amazzoni per ricuperare la loro regina prigioniera. Sicchè, secondo questa concezione, Teseo è quello che guarda indietro per difendersi da una possibile aggressione alle spalle, ma Antiope si è anche spiritualmente staccata dalle compagne. Nessuno sforzo ella fa per divincolarsi, nessuna intenzione ella mostra di ritornare ad esse, e si direbbe quasi indifferente. La mossa del braccio in avanti, in direzione dei cavalli, con la mano poggiata all'asta della ἔστις, non ha nessun significato.

Sull'anfora cumana ella, quasi inerme ed avvinta dal braccio sinistro di Teseo, che le preme il collo e il petto, potrebbe almeno

(1) De Luynes, *Description*, tavv. 9, 10. Questa hydria è la stessa pubblicata dal Gerhard, *A. V.*, 165, 3, 4; *Brit. Mus. Cat.*, III, E 272.

(2) Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2175; Genick, *Griech. Keramik*, tav. 29. Ricordo pure la hydria con rappresentazione del sacrifizio di Polissena: Neottolemo che fa appressare Polissena al sepolcro, due guerrieri e la parte anteriore dei cavalli di una quadriga (Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, tav. XVI).

agitare le braccia e le gambe, che rimangono libere, tanto più che l'eroe non ha indovinato la mossa del braccio destro, col quale non potrebbe impedire all'Amazzone di tentare un ultimo sforzo. Tutta la sua vigoria egli spiega col braccio sinistro, e dell'altro si serve solo per sostegno del corpo, che egli trasporta orizzontalmente. Più vera è la mossa di Teseo sull'anfora del Louvre, dove egli pur trasporta l'Amazzone col corpo orizzontale, ma il braccio destro, oltre a sorreggere la parte inferiore del corpo, comprime l'anca e impedisce alla prigioniera di tentare un abile scatto per toccare la terra coi piedi. Ma ad onta di ciò, il gruppo sul vaso cumano è più vero che non quello del vaso di Monaco, poichè Antiope nella sua immobilità esprime col capo fortemente ritorto il desiderio di ricongiungersi alle compagne di battaglia. L'espressione è ottenuta con un mezzo ancor semplice e, direi quasi, infantile: ma non si può negare che l'arte stesse sulla via di ottenere l'espressione più forte di ribellione, una più spiccata antitesi fra la volontà dell'eroe e quella della donna.

Tale antitesi è raggiunta discretamente dall'autore dell'anfora del Louvre, che il Pottier ricollega alla maniera di Amasis II [1], il Furtwängler a quella di Duris [2]. Ivi la donna raccoglie tutto lo sforzo di tale espressione sul braccio destro proteso e nello sguardo rivolto verso il punto donde è allontanata. Così concepirono il gruppo i maestri dell'età di transizione. Sulla coppa di Chachrylion, Teseo, secondo la concezione del tempo, giovane ed imberbe, in modo più spigliato e che rende bene il concetto di un'azione rapidissima, tiene stretta pei fianchi la donzella che è già sul carro, ed egli, nell'atto in cui avanza il corpo, per liberarsi dal bisogno di poggiare il piede a terra, spinge col freno i cavalli alla corsa. Più vera è la scena su questa coppa e sulla anfora del Louvre in confronto delle due anfore a figure nere, anche rispetto ai personaggi secondarî. Difatti sull'anfora di Monaco Teseo, nel momento più pericoloso dell'azione, è lasciato solo a doversi difendere da un possibile assalto delle altre Amazzoni, e l'azione di Piritoo che si accosta a Posidone è falsa ed inutile. Meglio fece l'autore del disegno cumano a sopprimere del tutto questa figura ingombrante, che invece troviamo bene a posto sul-

[1] *Catalogue*, p. 1022.
[2] *Griech. Vasenmal.*, I, p. 264.

l'anfora del Louvre, dietro al gruppo di Teseo e Antiope, pronta all'azione per favorire l'impresa dell'amico guardandogli le spalle. Ed è a posto anche sulla coppa di Chachrylion, dove, essendo Teseo lui solo a compiere il ratto, il còmpito di Piritoo è reso anche più facile dall'auriga Phorbas che è passato accanto a lui.

L'atteggiamento calmo di Antiope, che non è proprio quello di un'aperta ribellione nelle stesse scene, dov'essa è più concitata, mosse il dubbio all'Overbeck, che su tali scene l'azione non si svolgesse in mezzo ad un combattimento, e che si trattasse invece di un ratto clandestino secondato da Posidone (1). Il dubbio dell'Overbeck fu originato dalla hydria di Ruvo di stile libero, dove l'Amazzone rapita, che non è punto sicuro se sia proprio Antiope, è stata collocata a viva forza sul carro da due giovani che spingono i cavalli a rapida corsa, mentr'ella, abbandonando il corpo e volgendo lo sguardo in alto, apre le braccia per chiedere soccorso. Tenuto conto dell'età di questo vaso, non deve sorprendere l'espressione patetica dell'Amazzone: ed è appunto il *pathos* che l'artista si proponeva di raggiungere.

Calma è pure la figura muliebre nel ratto della hydria di Berlino, dove è però assai difficile identificare questa con Antiope (2); ma escluderei senz'altro il significato dell'avventura amorosa e del ratto clandestino sui vasi arcaici dei quali ci stiamo occupando. Anche il Furtwängler nell'Antiope della hydria del Louvre ravvisava la giovane che non si lascia mal volentieri allontanare, perchè non pensa di far uso delle armi che ha in mano. L'osservazione merita certo di essere ben ponderata; ma se si tien presente ciò che dianzi osservavo, passando a rassegna le varie rappresentazioni del ratto di Antiope, quanto cioè sia stato difficile e lungo il passaggio dalla concezione espressa sul vaso di Monaco a quella di Chachrylion, come l'arte abbia conquistato a gradi una maggior verità e semplicità nello schema della rappresentazione, si può anche non ricevere la stessa impressione che ebbe il Furtwängler. A me pare che nella rappresentazione del ratto l'arte si preoccupasse piuttosto di raggiungere il fine della antitesi tra le due figure, e non volle mai esprimere l'aperta ribellione della giovane Amazzone. Era questo senza dubbio un tema ben difficile pei ceramisti del secolo VI, legati ad un con-

(1) *Ann. e Monum. d. Instit.* 1856, p. 88, tav. 15.

(2) Furtwängler *Beschreib.* n. 2175; Genick, *Griech. Keramik*, t. 29.

venzionalismo tradizionale; ed essi riuscirono a risolverlo fino ad un certo punto (1).

Il riquadro della faccia opposta di quest'anfora contiene una scena dionisiaca (tav. VIII). S'avanza verso destra Dioniso con lunga barba e lunga chioma, coronato di edera, con kantharos e lungo ramo nella destra. Procede all'unisono con un Sileno che gli sta sulla destra, e col quale volgesi indietro verso una Menade. Il movimento del braccio destro seconda la spinta del corpo in avanti, che è coperto di ricchissimo mantello a lunghe pieghe parallele. Il Sileno, con lunga barba anch'esso e corona di edera, interrotta dall'enorme orecchio equino, con urlo animalesco, rispondente alla natura sua, e col gesto, eccita la Menade, che lo segue, a rendere onore al nume presente. Regge nella sinistra un lungo ramo di edera che ha la forma di arbusto con rami minori simmetrici, e che recano pure le altre tre figure del *κῶμος*. Alla sinistra di Dioniso un altro Sileno visto di profilo, puntellando il corpo sulla gamba destra e sul tronco dell'arbusto, contrae le spalle e l'altra gamba con espressione di gioia, ed agita nella destra un serpe. Al gruppo centrale si fa incontro un'altra Menade, non già baldanzosa e col viso in alto, ma col capo alquanto abbassato, e una pantera fra le braccia.

Le due Menadi vestono stretta tunica, aderente al corpo, cui una sovrappone la pelle di pantera. In tutta la scena è un'armonia sorprendente di mosse e di atteggiamenti, un'antitesi studiata ed opportuna. Le due Menadi chiudono la scena, rivolte verso il centro; le due coppie laterali alternano la mossa del capo sollevato od abbassato; ad un ramo d'edera diritto si contrappone l'altro inclinato od orizzontale: ad una testa coronata di edera si contrappone l'altra con semplice benda. Ogni particolare è quindi collocato con giusta riflessione, allo scopo di evitare la monotonia dell'insieme.

(1) Di altro schema è la rappresentazione del ratto di Latona sull'anfora del Louvre attribuita ad Eutimide (Pottier. *Vases* G. 42; Gerhard. *A. V.* 22; Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenm.* tav. 112) e del ratto di Korone sull'anfora di Monaco (Gerhard, *A. V.* t. CLXVIII; Furtwängler-Reichhold *Opere cit.* tav. XXXIII). In entrambe manca l'azione guerresca, colui che compie il ratto non è armato, e la donna non oppone resistenza. Talvolta però la scena di ratto è rappresentata coi particolari di un'azione guerresca: v. l'anfora De Luynes col ratto di Elena (?) (*Description de quelques vases peints* tav. X).

La esecuzione è poi fatta con tale accuratezza di particolari, e correttezza di disegno, che l'opera è veramente ammirevole da ogni lato che la si consideri.

* * *

Il tipo dell'anfora cumana, che stiamo studiando, è molto frequente tra i vasi a f. n. ed ebbe una lunga durata nel corso del secolo VI, fino ai grandi maestri del periodo di transizione. Essa non conservò sempre la medesima forma e gli ornati, ma si andò modificando e perfezionando, fino a che assunse proporzioni più modeste durante il corso del secolo V. Lo studio morfologico comparativo in rapporto con lo stile delle figure conduce a stabilire una certa cronologia tra questi vasi. Una forma antichissima hanno certe anfore, anteriori alla diffusione di quelle dovute al ceramista Amasis, nelle quali il collo si distingue nettamente dal corpo del vaso per mezzo di un giro a rilievo, il piede è stretto, e oltre ad avere delle figure sul corpo, ne hanno pure attorno al collo. In questi prodotti ceramici dell'Attica si notano spiccate caratteristiche dell'arte ionica, come dimostrò il Karo (1). Una forma posteriore, che con lievi modificazioni si mantenne per tutto il secolo VI, ha il collo che fa corpo con le spalle del vaso, slargandosi alla base. Il ventre nelle più antiche, come quelle di Amasis ed Exechias, si assottiglia di molto verso la base (2); nelle più tarde, contemporanee ai maestri dello stile di transizione, prevale una sagoma più arrotondata. In generale, nelle più antiche i riquadri hanno il lato superiore decorato di una serie di palmette e fiori di loto opposto, rimanendo lisci gli altri tre lati; su quelle più recenti l'ornato si estende ai due lati verticali (v. le anfore di Andocide) (3), finchè con Panphaios (4), Euthymides (5), Phintias (6), la cornice di palmette e fiori di loto, di petali in catena, di punti misti con linee spezzate, cinge, da tutti i lati, la riquadratura.

(1) Karo, in *Journ. of Hell. Stud.* 1899, pp. 138 sgg.

(2) *Wiener Vorlegebl.* 1888, tav. V, 1.

(3) Gerhard, *Trinksch. u. Gefässe*, XIX e XX; Norton in Amer. Journal, XI (1906), passim.

(4) *Wiener Vorlegebl.*, D 6.

(5) Furtw.-Reich., tavv. 14 e 19; cf. tav. 103.

(6) Furtw.-Reich., *Griech. Vasenmal.*, tav. 91.

Benchè il nostro vaso non abbia tali caratteri stilistici, che lo facciano risolutamente attribuire a qualcuno dei maestri conosciuti, esso contiene molti elementi che, bene studiati, gli fanno assegnare il suo posto notevole nella serie cronologica delle anfore a f. n. Questi elementi a noi riuscirà di raccoglierli, esaminando uno per uno i tipi delle principali figure delle scene descritte in rapporto con quelli che sappiamo di essere certo i più antichi, perchè proprii di Amasis ed Exechias, e con quelli dei maestri di transizione come Andocide, Phintias, Euthymides, Panphaios, e tenendo conto di ogni particolarità del disegno e della composizione, che possa stare in rapporto con il fare di questi maestri citati. Nella scena del ratto di Antiope la figura di Posidone, che con la mano sollevata e rivolta verso Teseo lo incita all'azione quale nume protettore dell'eroe, è espressa secondo il tipo che fu ispirato dalla poesia epica. Nella sua mossa concitata, che è ancor più spinta sull'anfora di Monaco, egli è il dio *ἐννοσίγαιος* od *ἐνοσίχθων*, terribile nell'ira, che con la sola presenza infonde coraggio all'eroe. Sui vasi attici più arcaici, come a dire sopra un'anfora di Amasis, Posidone è rappresentato allo stesso modo, ma la sua mossa è ispirata ad una calma solenne. Nelle rappresentazioni di cui trattiamo, egli, invece, piglia parte all'azione.

Le figure dei Sileni hanno fortemente accentuati i tratti animaleschi: ma esse sono già molto lontane dalla primitiva brutalità, che hanno sui vasi attici più antichi e sul vaso François. L'atto di contrarre la gamba sinistra trova precedenti nell'arte arcaica, ma sull'anfora Stevens è espresso con tale verità, che questa figura non riesce inferiore all'altra di uno dei tre komasti sul vaso di Euthymides del Museo di Monaco (1).

Inferiori alle figure dei Sileni sono quelle delle Menadi sul vaso Stevens, che col loro atteggiamento calmo e misurato non prendono una parte diretta al brio e al movimento del tiaso. L'abito stesso, così aderente al corpo, non le renderebbe libere nei loro movimenti incomposti. Ciò non pertanto, il loro tipo è molto più avanzato rispetto alle due Menadi dell'anfora di Amasis, del *Cabinet des médailles* (2), moventi le gambe parallelamente, per

(1) Furtw-Reich., *op. cit.*, tav. XIV.

(2) De Luynes, *Description*, I, 3; *Wiener Vorlegebl.* 1889, tav. 3; Daremberg-Saglio, *Dictionn.* s. v. *Maenades.*

accostarsi a Dioniso. Molto invece hanno di comune con le Menadi di una hydria di Panphaios (1), specialmente nell'abito e negli attributi, benchè il profilo del volto sia meno convenzionale in queste ultime. Una stretta analogia corre fra la Menade di sinistra dell'anfora Stevens e la Menade dell'anfora di Phintias a Corneto. Nessun dubbio che questa, per la forma del tirso con mazzo di foglie di edera, per le vesti più ricche, per un più procace e lascivo atteggiamento, è di arte più progredita; ma il profilo del volto, il trattamento dei capelli cadenti in riccioli sulla nuca, e quella nota personale che il Furtwängler ben a ragione vi scorgeva (2), mettono la Menade del vaso Stevens immediatamente prima di quest'ultima fase nella evoluzione del tipo, creando così un caposaldo per noi, allorchè collocheremo questo vaso al suo posto nella serie cronologica.

Le nostre conoscenze frammentarie sullo svolgimento della ceramica a figure nere ci consentono di stabilire delle relazioni di antecedenza e di conseguenza fra l'anfora Stevens ed altri prodotti di fabbricazione attica, dei quali si conosce approssimativamente l'età. Nella composizione del gruppo di Teseo ed Antiope abbiamo notato che l'anfora di Monaco emana da una concezione più antica, meno perfetta e men vera di quella espressa nell'anfora Stevens, e che questa a sua volta rimane ancora lontana dall'anfora del Louvre, come dalla kylix di Chachrylion. Nel disegno in genere si osserva un contorno più largo e una maggiore rotondità di forme rispetto ad Amasis ed Exechias; perciò si avvicina di molto ai maestri del periodo di transizione. I tipi della Menade e del Sileno, l'una composta ed impacciata, l'altro ancora animalesco più che lascivo e provocatore, hanno in sè gli elementi che saranno poi perfezionati dall'arte di Phintias, di Panphaios, di Euxitheos (3) ecc. Nelle figure che sono trattate di profilo si osserva una minore torsione del corpo ed uno studio dello scorcio, che il disegnatore felicemente tentò nella spalla destra di uno dei due Sileni.

(1) *Wiener Vorlegebl.*, D 6; donde Walters, *History of anc. Pott.*, fig. 120.

(2) *Griechische Vasenmal.*, II, p. 169.

(3) Si considerino le Menadi della grande kylix di Corneto, *Monum. d. Instit.* X, tavv. XXIII e XXIV, e quella sull'anfora di Monaco, Furtw.-Reich., *Gr. Vasenm.* t. 44, 45.

A me pare che quest'anfora, anche nelle parti più comuni della sua rappresentazione figurata, contenga qualche cosa di veramente pregevole, da costituire l'orgoglio di chi ne ideò il disegno originale. E mi è riuscito di rintracciare altri due vasi che formano gruppo con questo, perchè hanno in comune il modo di rendere le fattezze del volto rivelanti la stessa mano. Essi sono:

1) Una grande anfora a figure nere proveniente da Vulci (1), dove nel quadro principale si osserva un combattimento di due guerrieri, fra i quali s'interpone un terzo personaggio; in quello secondario un tiaso bacchico con una figura di Sileno nella caratteristica mossa della gamba contratta.

2) Un'anfora a figure nere del Museo di Berlino (2), con Herakles che suona la cetra al cospetto di Zeus, Minerva ed Ares.

In questi due vasi la testa di colui che separa i guerrieri (anfora di Vulci) e quella di Zeus (anfora di Berlino) si somigliano nel profilo del volto, e specialmente nel modo come l'artista disegna la bocca ed il naso, aggiungendo una linea ondulata che rende il profilo della guancia. Questo particolare non è altro che un perfezionamento e sviluppo della maniera più antica di disegnare la bocca, sopra vasi dei primi maestri, come osserviamo nella testa di Heracles sopra un vaso di Exechias (3).

E. Gabrici.

(1) Gsell, *Vulci*, tavv. X, XI.

(2) Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, tav. XV, nn. 3, 4.

(3) *Wiener Vorlegebl.*, 1888, tav. V, 1. Per altri esempi ved. *Wiener Vorlegebl.*, 1888, tav. IV, 3 e 1889, tav. 3; n. 2 (anfora di Amasis).

TOMBA ELLENISTICA DI S. MARIA LA NUOVA IN NAPOLI

Negli ultimi mesi dell'anno 1905, eseguendosi in Napoli i lavori sotterranei per la costruzione di un ramo del collettore stradale delle fogne, nella piazzetta di S. Maria la Nuova, fu incontrato, alla profondità di m. 9 a 11 dal piano stradale, l'angolo di una poderosa costruzione antica. Spinti dall'avidità di far rinvenimenti di oggetti preziosi, gli operai raddoppiarono di lena, e in breve ebbero sfondato l'angolo, che era costruito di grandi massi tufacei, penetrando nella camera sepolcrale e distruggendo la parte estrema di due letti funebri. Per una fortunata circostanza l'opera di distruzione fu arrestata il giorno stesso che incominciò, e, dopo laboriose pratiche, alle quali ebbe gran parte il prof. G. De Petra, fu eseguito uno scavo regolare per la esplorazione del monumento scoperto. Calcolato esattamente il punto a cui esso corrispondeva in linea verticale nella piazzetta di S. Maria la Nuova, fu aperto un gran cavo di m. 3 × 4 all'incirca che, prolungato perpendicolarmente, riuscì proprio sulla vôlta della camera sepolcrale, la quale si constatò essere sfondata nel mezzo (1). È da premettere che lo scavo riuscì molto difficile, perchè si dovette lavorare in un terreno di scarico senza coesione di sorta. La camera era anch'essa ripiena, per lo sprofondamento della vôlta, di questi materiali che furono con grande cautela rimossi, assicurando a mano a mano quella parte della vôlta, ancora intatta, dal peso enorme delle terre superiori. Ho creduto necessario far conoscere a traverso quali difficoltà fu compiuto lo scavo, affinchè lo studioso non sia molto esigente nel richiedere gran copia di particolari archi-

(1) Diressero i difficili lavori di scavo l'ingegnere Salvatore Cozzi per la Direzione del Museo e l'ingegnere Mastellone pel Municipio di Napoli.

tettonici. La pianta, le sezioni e qualche fotografia al lume di magnesio, che servì per mostrare la decorazione della parete di nord- e le iscrizioni, furono eseguite a traverso pericoli e difficoltà.

Per far conoscere la natura delle terre che formavano il riempimento nel sottosuolo della piazzetta di S. Maria la Nuova, fino al piano della camera sepolcrale che rimaneva m. 10,70 all'incirca sotto il piano stradale, accennerò per sommi capi ai rinvenimenti fatti:

fino a m. 6 di profondità esisteva terra gettata con avanzi di manufatti riferibili a tempi molto prossimi a noi;

a m. 6 si raccolse nella terra di riporto un frammento di musaico romano;

da m. 6 a m. 6,50: frammenti di stucco dipinto ed a rilievo, gusci di ostriche e molti avanzi di fabbriche romane demolite;

a m. 7: ossi di animali, frammenti di marmo;

da m. 7 a m. 10,70, cioè nell'interno della camera: stucchi di pareti dipinte; frammento di cornice di marmo (m. 0,12 × 0,07); frammento di cornice di tufo; frammento di stucco bianco a rilievo; frammenti di colonna marmorea; ossi di animali.

Dell'ipogeo si potè vuotare meno della metà, scoprendo tutta la parete interna del lato nord-ovest, una metà di quella del lato sud-ovest, compreso il vano d'ingresso, e una piccola parte del lato di est (fig. 1) [1]. Non era di pianta rettangolare, ma trapezoidale, poichè l'angolo nord-est, secondo i calcoli esatti dell'ing. Cozzi, è acuto. La vôlta era formata a botte e a tutto sesto. Così essa, come le pareti della camera, erano coperte di un sottile strato di intonaco bianco. Il vano che si riuscì a vuotare presentava il lato sud-ovest lungo m. 3,07 dall'angolo ovest fino allo stipite dell'arco, il lato nord-ovest lungo m. 4,00, e quello di est lungo m. 2,56. All'altezza di m. 2,54 dal pavimento sporgeva una cornice di cm. 10, formata di un listello e di una gola intagliata nei massi di tufo e rivestita di sottile intonaco; al di sopra di essa e sui lati lunghi, cominciava la curva della vôlta.

[1] La linea C D, che taglia obliquamente la camera sepolcrale, corrisponde al limite della scala d'accesso alla chiesa di S. Maria la Nuova. A m. 2 dall'angolo C D E sulla linea D C, in proiezione perpendicolare, s'incontra il limite del vano d'accesso alla tomba.

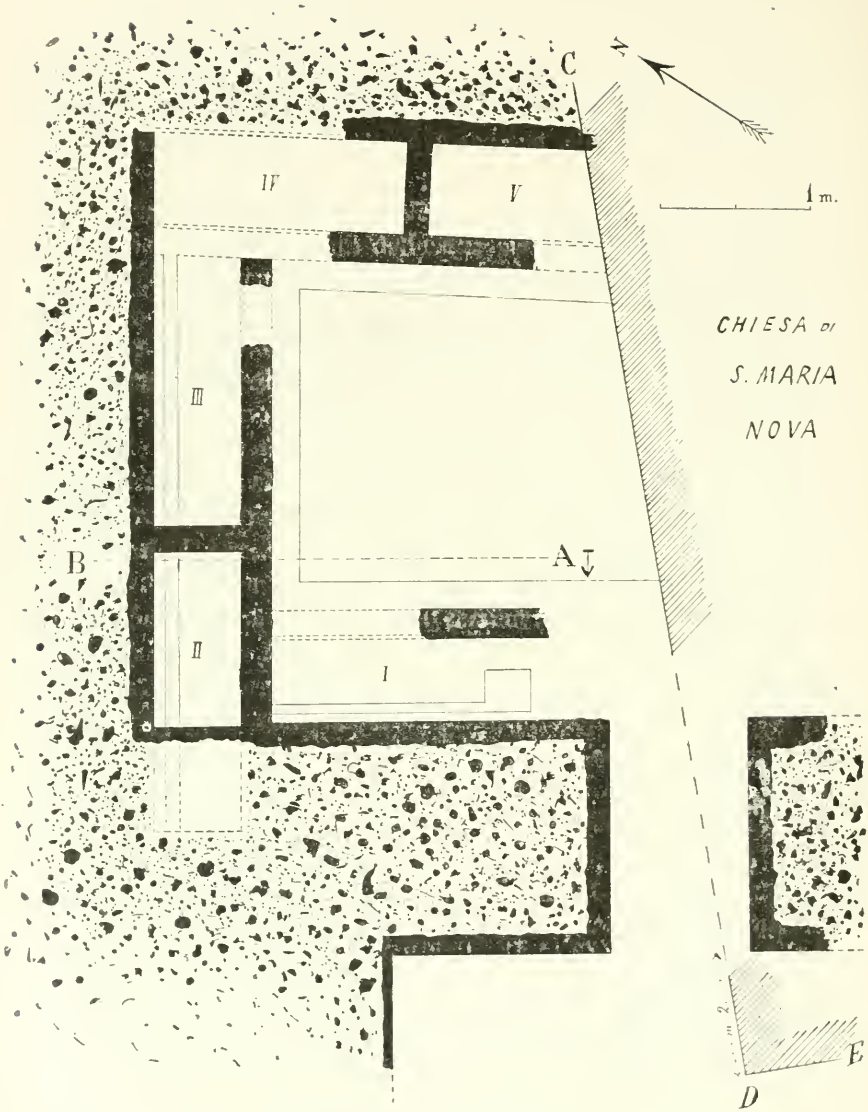


Fig. 1. — Pianta. 1 : 50.

Lungo le pareti della camera erano disposti per terra varii sarcofagi, che avevano le facce anteriori fatte di lastre tufacee, alte cm. 76, larghe cm. 20. Queste erano distribuite in modo, che l'una lastra servisse di limite a due sarcofagi successivi; il che prova la contemporaneità di costruzione di tutti i sarcofagi. Uno di essi era addossato alla parete occidentale, due a quella di nord e due altri a quella di est. Alcuni erano stati distrutti prima che la Direzione del Museo intervenisse; gli altri furono esplorati durante lo scavo. Risultò che erano coperti di lastre laterizie (fig. 2) spesse tre cm. all'incirca e larghe da cm. 63 a cm. 68, e che erano assettate verso la parete sopra una risega di cm. 3 lasciata a bella posta nella costruzione originaria, e dalla parte delle lastre ante-

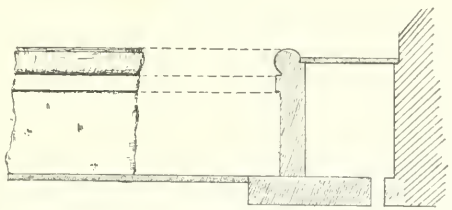


Fig. 2. — Sezione A-B (V. fig. 1). 1 : 50.

riori sopra un incastro il quale continuavasi anche sulle lastre divisorie interne fra sarcofago e sarcofago. Si passò poi ad esplorare i sarcofagi, cominciando da quello sulla parete sud-ovest.

Sarcofago I — Era stato distrutto alla estremità sud per i lavori del collettore. Era largo m. 0,53, e si conservava per una lunghezza di m. 1,82. Rimossa l'unica tegola superstite, si trovò un terreno frugato, con alcuni avanzi dello scheletro, ed inoltre: *a*) una olletta di creta grezza con coperchio; *b*) tre balsamarii fusiformi; *c*) uno specchio di bronzo circolare; *d*) una monetina di bronzo ossidata, non identificabile. Il fondo, formato dalla faccia superiore di lastre tufacee, aveva un canaletto largo cm. 4 parallelo all'asse del sarcofago e terminante in una vaschetta quadrata.

Sarcofago II — Era lungo m. 1,89, largo m. 0,58 e internavasi per m. 0,70 nel muro della parete sud-ovest. Questo era il solo sarcofago rimasto intatto da posteriori frugamenti prima che la camera venisse coperta. Le tegole stavano al loro posto, ed era per metà riempito di terra. Pochi erano gli avanzi dello scheletro,

che era rivolto col capo ad est. Lungo il lato destro di questo e presso i piedi si raccolsero molti vasetti di creta grezza, cioè: *a*) una brocchetta a bocca circolare; *b*) due ollette; *c*) un poculo; *d*) 12 balsamarii a balaustro; *e*) una strigile di ferro, in pezzi; *f*) uno specchio di bronzo circolare, in pezzi; *g*) diversi altri vasetti in frammenti.

Sarcofago III — Distrutto ad est, misurava m. 1,88 di lunghezza per m. 0,58 di larghezza. La terra e le ossa erano tutte sconvolte; ciò non pertanto, rimanevano alcuni oggetti, e cioè: *a*) una strigile di ferro in pezzi; *b*) diverse verghette di ferro; *c*) una

Fig. 3. — Vaso rinvenuto nel sarcofago III. 1 : 5.

urnetta fittile con coperchio, ornata sulle spalle di due fascioline nere, la più larga delle quali aveva un ramoscello serpeggiante con fiorellini, dipinto in color bianco (fig. 3); *d*) un vasettino fusiforme; *e*) una boccetta fittile. Tanto questo quanto il sarcofago contiguo n. II avevano per tutta la loro lunghezza un'apertura di cm. 5 sul fondo, formata dallo interstizio tra le pietre del pavimento.

Il sarcofago IV era distrutto quasi interamente; di quello n. V avanzava solo una terza parte, essendo stato distrutto dalle fondamenta di un muro cementato di piccoli conci e blocchi tufacei, largo cm. 60, e che, incontrato a m. 2,70 sotto al piano stradale, continuava fino alla profondità del pavimento della camera sepolcrale. Nella parte superstite di questo sarcofago si raccolsero alcuni frammenti di vasi grezzi e una lucerna.

Così le pareti come la cornice e tutta la vôlta di questa camera sepolcrale erano in origine rivestite di finissimo intonaco bianco, che a contatto dei calcinacci e per effetto dell'umidità aveva acquistato una tinta giallastra, e in molti punti erasi staccato. La parete di nord-ovest era, per ventura, meglio di tutte conservata, e non presentava alcuna traccia di colore nella parte bassa (fig. 4). In

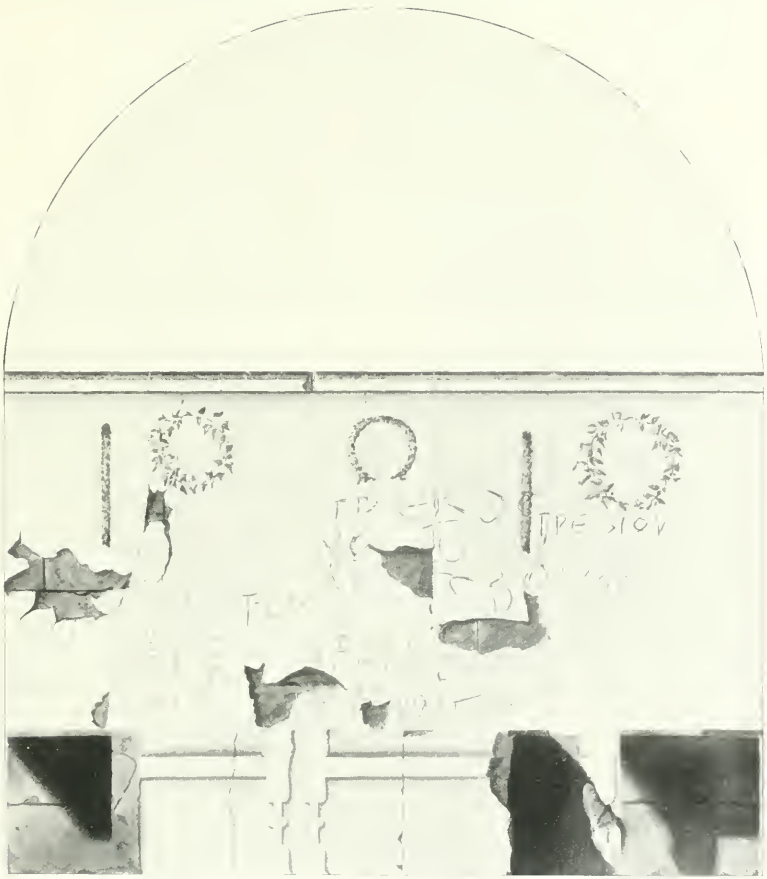


Fig. 4.

Tomba ellenistica a Napoli; parete Nord-ovest.
1:40.

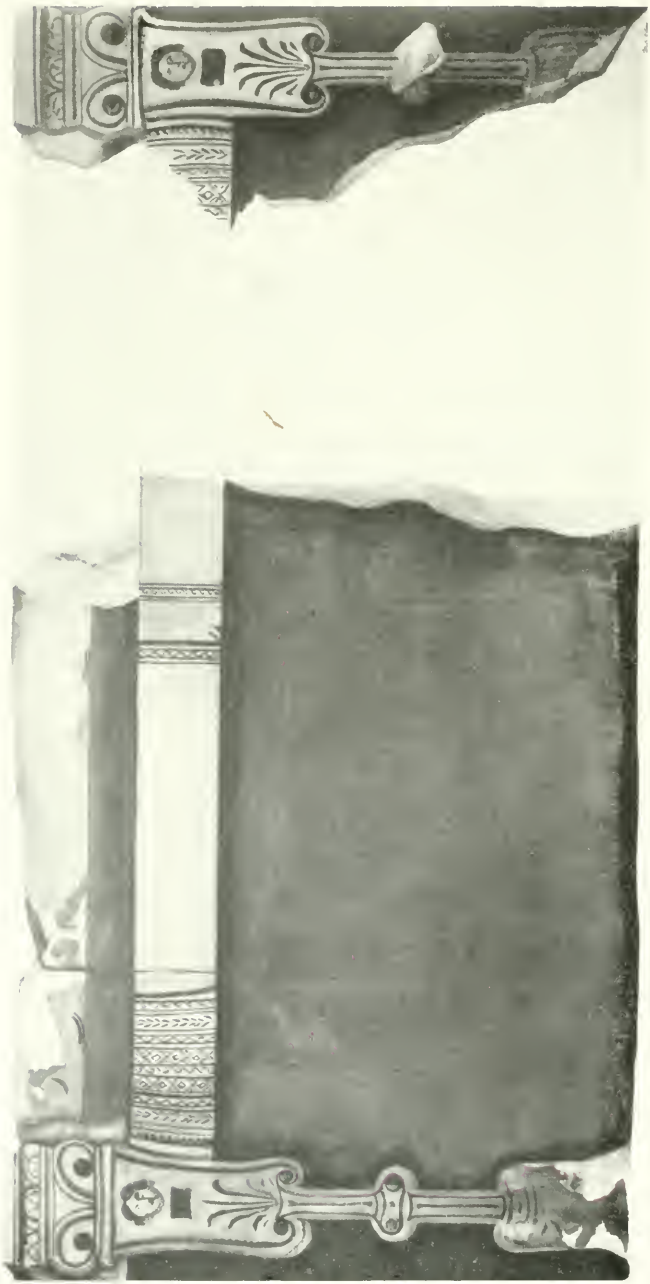


Fig. 5.
Tomba ellenistica a Napoli; dettaglio della kline del sarcofago III.
1:9.

alto, sotto alla cornice, aveva una decorazione semplicissima di due festoni perpendicolari diritti e di tre corone nell'ordine che segue. Da sinistra a destra: festoncino giallo, lungo cm. 67; corona di edera con corimbi rossi; altra corona gialla; festoncino diritto, lungo cm. 64; e finalmente una corona di edera con corimbi rossi. A colori rosso e caffè era dipinto il listello della cornice.

Le pareti delle lastre che limitavano i sarcofagi erano dipinte con maggior profusione e vivacità di colori, ed erano decorate di letti funebri a rilievo, i quali non si succedevano in corrispondenza dei sarcofagi, nè erano limitati alla lunghezza di ciascuna parete, ma uno di essi capitava per metà sull'estremo d'una parete e continuava su quella contigua, come se l'angolo non ci fosse. Presento alla fig. 5 uno dei letti funebri addossati alla parete nord-ovest, dove trovavasi una kline intera e un'altra per metà che continuava sulla faccia esterna del sarcofago della parete sud-ovest. Al rilievo dei letti dava maggior risalto la colorazione giallo-chiara sopra un fondo di rosso cinabro. I letti, che furono in parte trasportati al Museo di Napoli, constano di una spranga saldata agli estremi ai due sostegni aventi aspetto di candelabro con una specie di capitello in alto. Le volute hanno nel mezzo una pallina del colore di rubino. Una spranghetta orizzontale separa il capitello dal sostegno, che alla metà si restringe a bastoncello per ripigliare la larghezza superiore nella parte più bassa. Questa parte del letto è decorata di una mascherina, di un rettangolo rosso, di una palmetta e di volute con rubini nel centro. La spranga orizzontale è ornata di due larghe fascette agli estremi e di una più stretta nel mezzo, fatte a serie di ornati a meandro, losanghe, foglioline d'alloro, tremule ecc. Più in alto vi è la materassa della kline dipinta di rosso e di marrone.

Una delle lastre dei letti addossati alla parete est aveva in rilievo una trapeza.

***

Terminata la esplorazione di quella parte dell'ipogeo che fu possibile vuotare senza grande pericolo, rimanevano molti dubbii sulla struttura dei muri e sulla estensione della camera, e fu ventura che, allargato il cavo verso sud-ovest, si capitasse proprio sul vano d'ingresso. Dall'angolo ovest della camera fino allo spigolo

del vano, la parete misura una lunghezza di m. 3.07. Il vano è largo cm. 86, conformato ad arco nella parte superiore (fig. 6). L'arco è a tutto sesto, fatto di sette cunei; l'altezza delle pareti del vano è di m. 1.50 fin dove comincia l'imposto dell'arco. Il taglio dell'angolo nord, per cui fu fatta la scoperta di questo monumento, e la caduta dello stucco delle pareti interne avevano già messo sull'avviso, che la tomba avesse una struttura di mirabile preci-

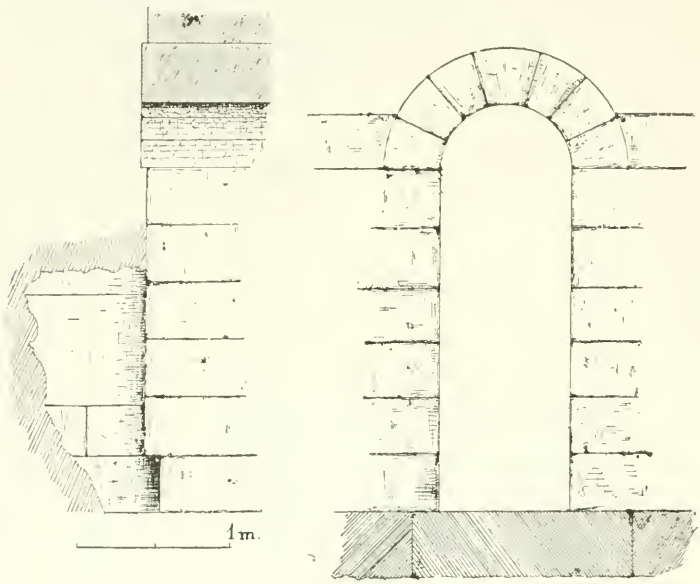


Fig. 6. — Profilo e prospetto interno della porta.

sione, con muri poderosi e con pietre di tufo parallelepipede disposte a filari regolarissimi.

Ma la prova di ciò si ebbe allorchè, liberato l'ingresso dai calcinacci, apparvero i muri in tutta la loro magnificenza e grandiosità. Gli stipiti del vano — che era profondo m. 1.52, quale era lo spessore dei muri della camera — risultavano formati di blocchi alti in media cm. 38 e lunghi m. 1.52: pochi filari dello stipite di sud erano costituiti di due pietre. Ma i cunei dell'arco erano tutti indistintamente lunghi m. 1.52, con una sporgenza di cm. $3\ ^1/_2$ sulla faccia esterna del vano, la quale formava un arco largo cm. 37. Le opere di assicurazione permisero di esplorare l'area

esterna del muro sud-ovest: e alla distanza di m. 2, seguendo la faccia esterna di detto muro, se ne incontrò un altro che congiungevasi a questo ed era fatto di blocchi disposti a coltello, dietro ai quali in basso e in alto appariva il lapillo. Allo scopo di constatare su quale terreno posasse il monumento, fu staccata una pietra del pavimento nel mezzo della camera e nel vano d'accesso; nei due punti venne fuori uno strato naturale di terra lapillosa, che trovasi quasi dappertutto nel sottosuolo di Napoli a varie profondità. Sulla medesima terra poggiavano ed in parte erano addossati i blocchi dell'angolo nord che era stato investito e distrutto in parte nei lavori di fognatura. Ivi, per quanto l'angustia del cunicolo (alto circa tre metri) permetteva, compariva dall'alto in basso la terra lapillosa dietro alle facce esterne dei parallelepipedi, i quali non formavano una parete continua, ma dove più dove meno penetravano nello strato naturale. Questa osservazione valse a dimostrare che almeno la parte più bassa del lato est era infossata nel lapillo. E poichè da altri studî e dall'inclinazione stessa della piazzetta di S. Maria la Nuova risulta che la parte verso est sale a monte, resta assodato che il piano di posa dell'ipogeo fu ottenuto col taglio negli strati naturali formanti il ridosso della collinetta di S. Maria la Nuova (1).

I parallelepipedi di tufo erano, come si è detto, lavorati a facce lisce e messi in opera senza cemento. Qualcuno di quelli tagliati per fare il cunicolo del collettore presentava segni di scalpellino; ed io potei esaminarne due che avevano uno il segno ΓA (alt. cm. 20), l'altro il segno I ≥ (alt. cm. 28).

La struttura del muro e questi segni provano, che anche in Napoli erasi mantenuto, a distanza di secoli, l'uso dei segni di scalpellino e delle costruzioni di grossi parallelepipedi che in questi ultimi anni specialmente fu constatato nelle numerose scoperte del muro di cinta del secolo V.

(1) Il cantiere Mannaiuolo, che eseguiva i lavori di fognatura, aveva aperto un altro cavo nella stessa piazzetta di S. Maria la Nuova, più a monte, dirimpetto alla chiesetta di S. Cristoforo. Il taglio constatò esistere ivi m. 8,40 di materiali di riempimento, ai quali seguono m. 2,30 di lapillo e poi m. 1,60 di pozzolana grigia. Sull'analogia di questi dati, e tenuto conto della inclinazione del suolo, si può ritenere che per l'area della camera sepolcrale, il cui piano di posa resta circa m. 11,50 sotto al piano della piazzetta di S. Maria la Nuova, venisse fatto un taglio dai 3 ai 4 metri sul ridosso della collina.

La struttura di questo superbo ipogeo, i cui muri avevano uno spessore di non meno di m. 1,52, è davvero sorprendente: e poichè è da presumere che il vano d'accesso stesse nel bel mezzo del muro occidentale, la lunghezza interna di tutta la camera, almeno dalla parte di sud-ovest, dove l'angolo è retto, era di m. 7. Rompe la simmetria di una pianta rettangolare l'angolo acuto a nord-est, che sarà forse stato richiesto da esigenze di spazio. Se consideriamo che i materiali di scarico di epoca romana sotto la piazzetta di S. Maria la Nuova continuano per circa nove metri di profondità e che l'ipogeo ha il suo piano a circa m. 11.50 sotto al detto piano della piazzetta, con un'altezza interna di m. 4,64 (dal pavimento fino al sommo dell'intradosso della vôlta), non si può concludere che l'ipogeo fosse tutto sottoposto al suolo antico, ma che almeno la sua faccia anteriore rivolta ad occidente insieme col protiro rimanesse allo scoperto. Le tombe ellenistiche di Napoli sono d'ordinario incavate nel tufo e si scoprirono tutte nel grande sepolcreto fuori Porta S. Gennaro, verso la via dei Vergini, i Cristallini, la collina di Capodimonte, la Stella, i Miracoli. Il Ruggero pubblicò notizie, piante e sezioni delle tre celle sepolcrali del vico Traetta (1). Ed il De Petra, che illustrò l'ipogeo di via dei Cristallini, col quale, come vedremo, questo ha molti punti di contatto, raccoglie preziosi ragguagli sulla tomba scoperta nel 1870 presso la porta S. Gennaro, e su quella scoperta nel 1759 sotto al monastero dei Vergini (2). Tutte queste tombe erano incavate nel masso tufaceo, di cui è formato il sottosuolo di Napoli da quella parte. Per questa condizione naturale, rimase in uso tale architettura sepolcrale nella necropoli a nord della città. Ma le colline di S. Maria la Nuova e dell'Università, ed in genere le piccole alture di Napoli a sud, sono costituite di strati di lapillo che si alternano con altri di pozzolana e di arena fino al livello del mare. Questa condizione naturale del terreno rendeva necessaria una costruzione vera e propria per l'ipogeo di S. Maria la Nuova. Questo uso di aprire un cavo largo e profondo e di rivestirne le pareti con parallelepipedi squadrati con l'aggiunta di tutto ciò che occorreva per una o più ca-

(1) *Scavi di antichità nelle provincie di terraferma*, p. 10, tavv. A, B.

(2) *Di un antico ipogeo*, in *Mon. antichi*, VIII. Vedi pure Galante. *Il sepolcreto greco in via Cristallini* in Atti d. Acc. di Arch. di Napoli XVII 1895. Capasso - De Petra, *Napoli greco-romana* p. 113 sgg.

mere sepolcrali, lo troviamo a Taranto (1), ad Eretria (2), per non uscire dal campo dell'architettura sepolcrale ellenistica. Devo però far menzione della camera sepolcrale di Langaza di Macedonia (3) la quale, benchè sia senza dubbio più antica delle tombe che io prendo in esame (principii del secolo IV a. C.) mostra una struttura assai somigliante a quella della camera di S. Maria la Nuova, per le pareti molto spesse (m. 1.25) costruite da grossi blocchi calcarei senza cemento, per la volta a botte, per la sobria decorazione a colore sulle pareti, e per la fascia rilevata nella parte alta delle pareti del prodomos, a guisa di cornice. L'illustratore non ci illumina però sul modo come fu costruita, e resta dubbio, se il tumulo, da cui era coperta, fosse artificiale, come quello di Eretria, o naturale. Certo è che l'ingresso monumentale di questo sepolcro doveva restare scoperto, e in ciò troviamo un'altra analogia con la camera sepolcrale di S. Maria la Nuova. Ad Eretria la tomba era costruita in uno strato di terreno riportato sul culmine di una collina. Fra le molte analogie di questo monumento col nostro, ricorderò la vôlta a botte e l'intonaco alle pareti, che non si estendeva per altro alla vôlta.

Lo scavo non ci ha potuto informare esattamente sulle dimensioni del protiro. La misura di m. 2 presa dallo spigolo del vano d'ingresso fino al muro di blocchi a coltello, ci dà una larghezza del protiro, al punto d'incontro con la parete esterna della tomba, di m. 4.86, che non dovrà sembrare eccessiva, date le dimensioni di questa e la sua estensione in largo più che in lungo. La parete laterale del protiro andava ad incontrare normalmente quella esterna della tomba; ma nelle tombe ellenistiche di Taranto, le sponde della scaletta divergono verso il sepolcro ed in quel senso procedono formando il protiro (5). A Napoli abbiamo una prova calzante di questo particolare del protiro in una tomba degli ultimi tempi della repubblica o del primo secolo dell'impero, scoperta al Muiariello, di cui fu fatta la sola descrizione (1).

(1) *Not. d. scavi* 1881, p. 419; ibid. 1906, p. 468 segg.

(2) Vollmöller, *Ueber zwei euböische Kammergräber*, in *Ath. Mitt.*, XXVI, 1901, p. 333; lavoro più completo dell'altro sulla stessa camera sepolcrale, edito in Ephem. arch. 1899, tavv. XI, XII.

(3) Macridy in *Jahrbuch* XXVI 1911, p. 193.

(4) *Not. d. scavi* 1906, p. 468 sgg.

(5) *Not. d. scavi* 1882, p. 300.

Ma il protiro della tomba di S. Maria la Nuova ne rivela un particolare costruttivo che trova nelle citate tombe di Taranto e di Eretria una perfetta analogia, essendo in esso i parallelepipedi disposti a coltello. Ciò si spiega forse con una ragione statica, essendo minore la spinta delle terre lungo le sponde del corridoio, che, avendo il piano inclinato, rimaneva, specialmente al suo inizio, molto più superficiale rispetto al gruppo della costruzione. Infatti nella tomba di Eretria citata, le pietre a coltello si trovano al principio del corridoio, solo per un terzo della sua lunghezza: e quando esso si interna nel sottosuolo, le pietre posano sui lati maggiori, formando un muro più resistente. Nell'ipogeo di Taranto, dove le sponde del corridoio di discesa sono senza rivestimento, tale struttura si osserva pel muro divisorio della scala e del protiro.

Un altro particolare costruttivo, comune a questa serie di tombe ellenistiche, è il canale di scolo di diversa struttura secondo le particolari abitudini dei luoghi e il talento dei costruttori. A Napoli esso ha la forma di vaschetta o di canaletto, per cui è possibile l'assorbimento nel sottosuolo. Tale esso è nella tomba di S. Maria la Nuova, nella cella di sinistra del sepolcro di vico Traetta, nell'ipogeo Di Donato. A Taranto invece i canaletti di scolo comunicano con un pozzo profondo fino a cm. 60, che si apre nel pavimento del protiro ed è ostruito da un chiusino bene aderente.

In questi grandi ipogei ellenistici non manca quasi mai il letto funebre, simulato sulla parete esterna del sarcofago o del poggiuolo. [1] Esempî pregevolissimi ne diedero le tombe Di Donato in Napoli, la tomba di Eretria; anche nella necropoli di Taranto abbiamo esempî, ma con minore lusso di decorazione. Per questo rispetto la cerchia dei confronti va molto più in là; letti funebri bellissimi si rinvennero in una tomba di Alessandria, dipinti a vivissimi colori [2]. Questa forma di letto risale ad un'epoca remota, come vedesi nei sarcofagi fittili di Caere, sui vasi ionici ed etruschi, in tombe della Macedonia [3]; ma i sostegni laterali alla foggia di

[1] L'uso di scolpire i letti funebri, non già sulla parete del sarcofago ma sulla banchina, rimonta almeno al secolo VII; leggasi la descrizione della camera tombale di Tolfa in *Notizie d. scavi*, 1882 p. 300.

[2] Thiersch, *Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria* tavv. II, III.

[3] Il letto funebre di marmo, del Museo del Louvre, fu edito da Daremberg et Saglio, *Dictionnaire* fig. 4391 e meglio ancora da Ransom, *Couches and Beds of the Greeks Etruscans and Romans* 1905 p. 29 fig. 12.

quelli delle tombe ellenistiche appaiono su vasi del secolo IV nell'Italia meridionale (1). I due esempî di Napoli finora noti sono molto vicini per la forma delle palmette; quello del sepolcro dei Cristallini ha i guanciali come i letti delle tombe di Eretria e di Alessandria (2).

Un'altra nota comune consiste nella decorazione delle pareti, sobria e semplicissima. Le corone di edera e i festoni sono dipinti simmetricamente nella parte alta sotto alla cornice. Dapprima si usava sospendere corone e festoni veri e proprî a chiodi della cella; dipoi prevalse l'uso di esprimere questa decorazione a colori (3). Nella camera sepolcrale di Eretria rimanevano le tracce delle due consuetudini, poichè nella parte alta del giro delle corone restavano ancora i chiodi, ai quali si appendevano da principio le corone vere e proprie, che poi furono dipinte. Anche per questo lato la tomba dei Cristallini offre un riscontro con la nostra, avendo pure essa quei festoni diritti dipinti di giallo. La corona è pure usata a profusione nelle tombe di Marissa insieme con le figure di animali. L'uso delle corone vere o dipinte nei sepolcri si riscontra nelle tombe etrusche, in quelle sannitiche di Cuma e di Capua, nelle tombe romane.

***

Sulle pareti a nord-ovest e a nord-est della camera sepolcrale di S. Maria la Nuova erano dipinte, a color nero o grigio, delle iscrizioni che non si prestavano ad essere trascritte senza molte lacune ed incertezze, per la poca luce dell'ambiente, per la caduta dello stucco in molti punti e per la sovrapposizione di lettere appartenenti ad iscrizioni diverse. Guidato dal colore e dalle dimensioni delle lettere, potei a stento trascrivere le tracce di epigrafi riprodotte sul disegno. Formano, come pare, due colonne di parole corrispondenti a due sarcofagi sottoposti.

(1) *Monum. antichi* e *Bullett.* 1854, tav. XVI.

(2) Simili sostegni erano usati per le sedie, di cui si hanno belli esempî nella citata tomba di Eretria. Il thronos della dea di Capua, il cui altare fu studiato dal Koch (*Hellenistische Architekturstücke in Capua*, in *Röm. Mitt.* XXII, 1907, p. 422 segg., tav. XIV, 4, 5, 8), ha i piedi conformati come quelli dei letti in alcune delle tante statuette rinvenute.

(3) Peters and Thiersch, *Painted tombs in the Necropolis of Marissa* p. 87.

In quella di sinistra, che consta di otto righe, mi riesce di leggere:

2° rigo [ΤΡ]ΕΒΙΟ[C]
3° rigo [Z]ωΙΛΟΥ
5° rigo ZωΙΛοC

In quella di destra, che consta di sette righi:

1° rigo ΤΡΕΒ[Ι]ΟC ΤΡΕΒΙΟΥ
3° rigo ΑΡ[ΙC]ΓΟΒΟΥΛΟ
6° rigo ΤΡΕΒΙΟC

La parete nord-est, in buona parte demolita, aveva l'intonaco quasi tutto caduto; solo verso sud, in corrispondenza del punto dove confinavano i sarcofagi IV e V, avanzava una striscia su cui leggevasi in caratteri dipinti a nero:

Frammenti di iscrizione dipinta sulla parete nord-est.

L'unica parola intera è ΧΑΙΡΕ del penultimo rigo, ripetuta nell'ultimo, ΧΑΙΡ.

I nomi *Τρέβιος*, *Ζωΐλος* e *Ἀριστόβουλος* non sono estranei alla epigrafia campana. Quello di *Τρέβιος* ricorre più frequentemente nella forma latina (1), ed è, come pare, di origine sanni-

(1) A Nola, Pozzuoli, Ercolano, Capua, Nuceria, ed anche a Napoli (per Napoli v. CIL X 8059, nn. 408 e 410).

tica. Il nome *Ζωίλος* si legge in tre titoli sepolcrali di Napoli (1) e in uno di Cuma (2); quello di *Ἀριστόβουλος* in uno di Napoli (3). Inclinerei ad ammettere essere questo sepolcro appartenuto ad una famiglia Trebia di origine sannitica.

L'età della tomba di S. Maria la Nuova la domanderemo con molta riserva alla scarsa ed insignificante suppellettile funebre raccolta nei sarcofagi, quasi tutti di epoca romana e per dippiù sconvolti e frugati in altri tempi. Il solo sarcofago III, potrebbe risalire ad un'età anteriore all'impero romano per l'urnetta a fasce nere con ornati bianchi sovrapposti, che nelle necropoli campane fu in uso specialmente nei secoli III e II a. Cr.

La camera sepolcrale di Eretria, assai più ricca di oggetti, che il Vollmöller non riuscì a studiare, conteneva nel suo stato di depredazione ancora qualche avanzo dello splendore e ricchezza originaria, che l'autore potè esaminare (ad esempio gli scudetti fittili dipinti) formulando il suo giudizio cronologico, che assegnerebbe la costruzione di essa al periodo di poco anteriore ad Alessandro il Grande. Le tombe di Marissa che presentano alcune somiglianze, non già per l'architettura ma per la decorazione, con le tombe ellenistiche di Napoli, contengono nelle iscrizioni sulle pareti l'indicazione di epoche appartenenti al secolo II av. Cr. Per la tomba di S. Maria la Nuova non si può uscire da questi due limiti cronologici; ma la imponente solidità dei muri, in cui si ripetono con tanta persistenza le norme costruttive del muro di cinta greco di Napoli, per ciò che riguarda le proporzioni dei blocchi, la loro perfetta levigatura delle facce e i segni di scalpellino, tenderebbe a riportare il monumento più nei limiti del secolo III che non in quelli del secolo II.

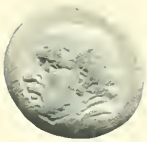
E. Gabrici

(1) Kaibel, *Inscript. Sic. et Ital.* nn. 724, 725, 726.
(2) Ibid., n. 860.
(3) Ibid., n. 768.

a

b

c



d

Münzbildnisse des Timotheos.

e

f

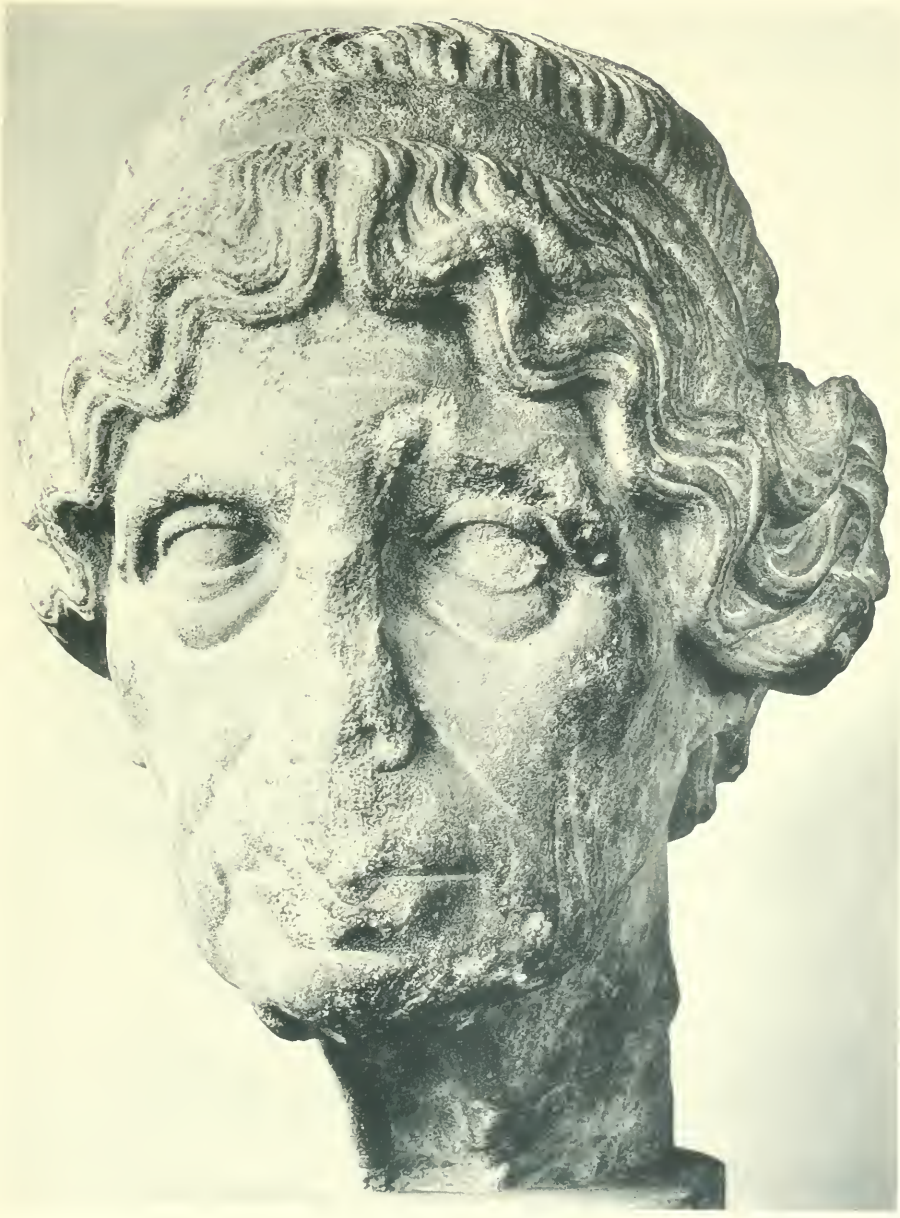
g

h

i

k

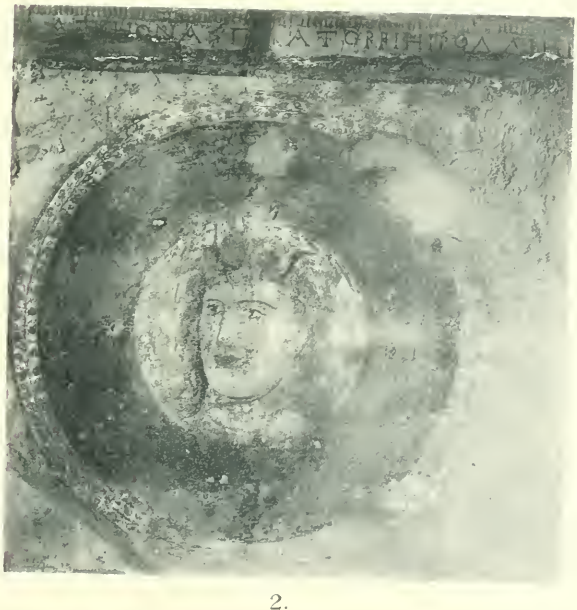
Münzbildnisse der Amastris.



Marmorkopf im Britischen Museum.

Marmorkopf im Britischen Museum.

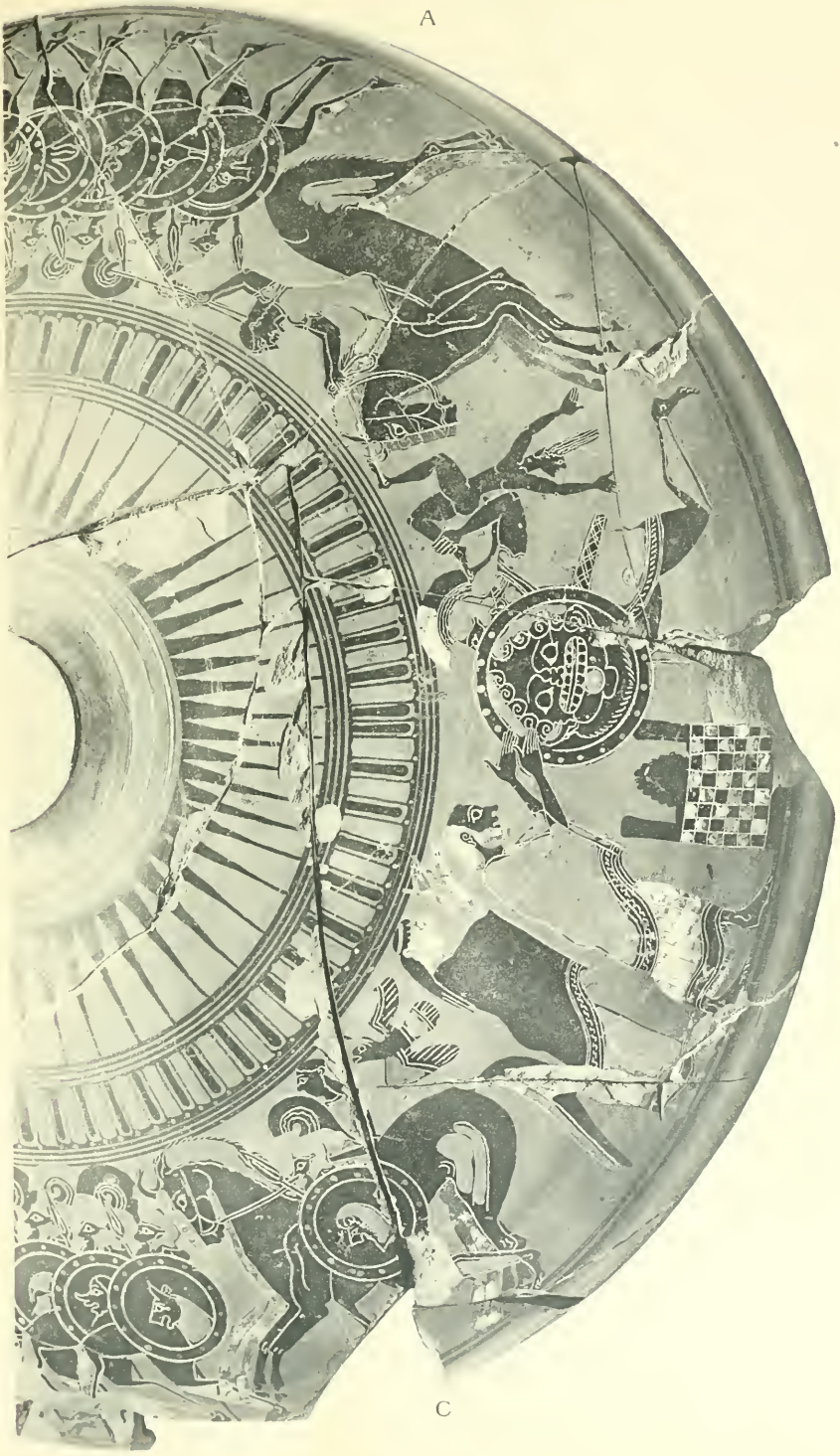
1.



2.

Grabgemälde aus Gnathia.
(Neapel, Museum.)

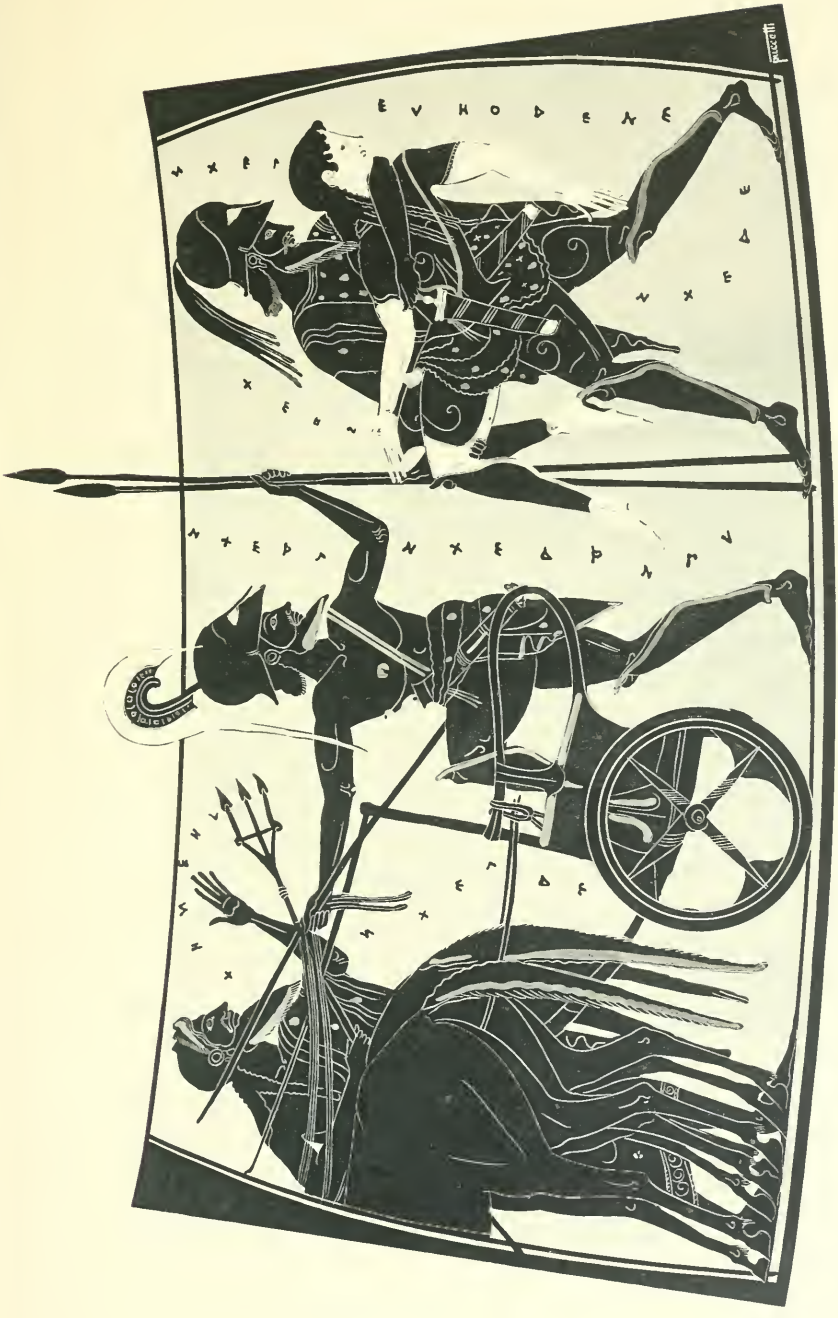
A



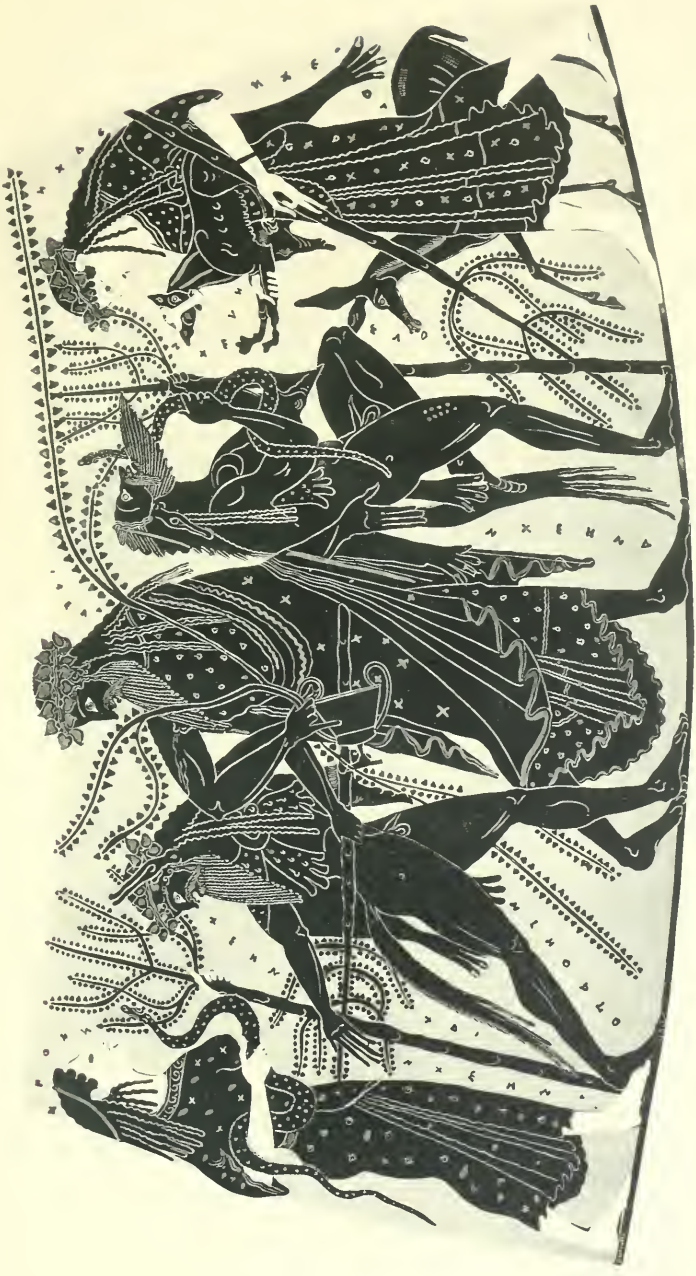
C

COPERCHIO DI PISSIDE
(CUMA).

COPERCHIO DI PISSIDE
(CUMA).



ANFORA ATTICA (CUMA).



ANFORA ATTICA (CUMA).

PER LA STORIA DELLA CERAMOGRAFIA ITALIOTA

III. Prolegomeni.

Questo studio, che vien terzo dopo due altri miei scritti precedenti (1), — il primo dei quali contiene i risultati delle mie ricerche archivistiche, e il secondo, i fondamenti storici per la cronologia delle fabbriche italiote, — consiste in un quadro storico e cronologico generale della produzione vascolare italiota, quale io credo di poterlo ormai fissare. Questo quadro, vero o falso, è, per ciò che riguarda il mio pensiero, definitivo: in altri termini, io espongo qui delle *conclusioni anticipate*, e faccio questo prima di averci condotto il lettore attraverso la lunga via della trattazione analitica, proprio per rendergli questa trattazione, che inizierò col prossimo scritto, più comprensibile e per non dovergli poi offrire di mano in mano e a frammenti ciò che qui gli offro, più opportunamente, in una volta sola. Il lettore sa dunque fin da questo scritto preliminare quali sono le mie teorie, e può formarsene un giudizio sintetico, certo com'è che la trattazione analitica delle singole officine non potrà che dimostrare più ampiamente ciò che qui accenno.

Debbo dire prima di tutto che il mio sistema, buono o cattivo, non è nè vuol essere una continuazione o integrazione dell'opera del mio chiaro predecessore, Giovanni Patroni. Io l'ho seguìto per poco, fino a quando mi convinsi che egli non era nel vero; da allora mi rifeci da capo, e ora delle mie teorie intera assumo la responsabilità. Io divergo dal prof. Patroni perchè egli ha veduto in alcune fabbriche una immobilità inesistente: perchè

(1) *Per la storia della ceramografia italiota.* I. *Spigolature d'archivio.* II. *La cronologia,* in *Roem. Mitt.,* 1911, pp. 187 ss. 1912, pp. 21 ss.

egli le ha concepite e trattate ciascuna a sè e non nella loro reciproca connessione; perchè egli ha trascurato intere serie di vasi dei primi e degli ultimi periodi, attribuendo a tutta la produzione di alcune officine i caratteri proprî di un solo periodo; perchè egli ha ignorato totalmente alcune altre fabbriche; perchè egli ha capovolto la cronologia reciproca delle fabbriche. A questi gravissimi difetti ho cercato di porre rimedio, lieto se, sia il Patroni stesso, sia altri studiosi, vorranno con le loro critiche contribuire a perfezionare il mio sistema.

Ed anche il mio metodo, che è in parte nuovo. Il metodo, così sviluppato nello studio della ceramica attica, manca invece finora del tutto nello studio dei vasi italioti, perchè manca in questa disciplina quella severa indagine storica alla quale mirò invece sempre lo studio dei vasi greci. Il metodo andava dunque creato, e con tanto maggiore precisione quanto maggiore è la varietà e la impressionabilità dei ceramisti italioti. E l'ho trovato — prescindendo, s'intende, dall'ovvia osservazione delle palmette, dei dettagli stilistici e decorativi e via dicendo — in questi due canoni:

1) Il profilo delle teste è, nelle singole fabbriche, costante.

2) La fase successiva di una fabbrica riproduce gli aspetti più scadenti della fase antecedente.

Mi spiego. Le figure di una data officina non solo si somigliano, com'è naturale, nello stile, ma mostrano anche un profilo che varia bensì e si modifica, ma *non esce mai da un tipo determinato*, sì che le teste dei più tardi vasi somigliano a quelle dei primi come i membri di una stessa famiglia, dove tutti, belli o brutti, e giovani o vecchi, hanno nel profilo e nella espressione una comune impronta che non si smentisce. Ciò è però naturalissimo. La scena e lo stile poteva il pittore desumerli da altri modelli anche diversi dall'arte sua paesana, ma nelle teste egli riproduceva inconsciamente un tipo tradizionale, fors'anche indigeno, al quale l'occhio e la mano erano educati e che l'influenza straniera non poteva mutare: così un pittore europeo giapponesizzante non dipinge teste e facce giapponesi, anche se dall'arte del Sol levante ha desunto lo stile e la prospettiva. Ciascuna fabbrica viene ad aver così, oltre alle peculiarità stilistiche che pos-

sono trovarsi anche presso altre officine, un carattere costante suo proprio che ne segue bensì l'evoluzione passando dal bello al brutto e dal corretto allo scorretto, ma che non si cancella, servendo quindi da marchio di fabbrica: unico contrassegno tra prodotti di stile ed età eguali ma di fabbriche diverse, come i primi vasi di Ruvo e quelli di Bari, alcuni vasi di Ruvo e altri di Canosa. E quel che è più notevole, le figure più andanti e spontanee dei primi periodi — specialmente nei rovesci — hanno profili eguali a quelle dei vasi più tardivi. Tanto naturale e innata è questa permanenza.

La seconda proposizione è anche più chiara. In un'arte semi-industriale che accomuna, in certi suoi periodi, elementi estranei ed accademicamente desunti a elementi locali e spontanei, non sono i primi che si perpetuano, ma i secondi. Ora, gli elementi locali si ritrovano assai meno nelle studiate scene atticizzanti e nelle eleganti figure midiache, che non in quelle, meno stillate e più spontanee, che il pittore dipingeva alla brava e più sinceramente. Qui vediamo quale fosse veramente la *mano* dell'artista. Nelle grandi anfore di Ruvo, per esempio, gli elementi desunti li trovate nelle grandi composizioni mitologiche della frisa superiore, e gli elementi locali nella meno importante e più trascurata frisa inferiore di donne, efebi ed eroti: nei crateri, gli elementi desunti devonsi cercare nel lato nobile, e quelli locali, nei rovesci. Ora il periodo successivo, specie se decadente rispetto al primo, non si alimentava, proprio perchè decadente, degli eruditi elementi che alcuni esimii e difficilmente imitabili artisti avevano desunto da altre arti, ma di questi più ovvii elementi locali, che erano a portata pure degli artisti minori. Così avvien per esempio che nelle frise inferiori delle grandi anfore ruvestine, che nei rovesci dei grandi crateri già vi si offre tutto il patrimonio figurativo dei successivi periodi, e che le teste femminili, comodo riempitivo nei rovesci dei vasi di questo secondo periodo, divengono l'unica decorazione degli ultimissimi vasi. Così avvien che nei primi vasi di Pesto l'arte campaneggiante compaia nel lato nobile, mentre i rovesci recano figure di puro stile lucano tradizionale.

Ma non basta. Poichè questi elementi locali, più facilmente delle accademiche figurazioni, erano atti a passar di officina in officina, ecco che le scene midiache ruvestine non escono dai con-

fini apuli, mentre le scene di efebi ed eroti e donne trovano buona accoglienza nell'intera ceramica italiota. La parentela tra Anzi e Pesto si può, per esempio, constatare solo in grazia di queste scene locali.

Le quali poi sono utilissime per chi voglia fissare la cronologia italiota, specificamente apula, in rapporto ai vasi attici. Quando in certi vasi di Ruvo, le cui scene sanno di attico, vedi comparir nel rovescio certe figure, le quali poi ritornano correntemente su vasi più tardi, devi resistere alla tentazione di fondarti su quelle elegantissime scene per fissare la cronologia e far capo proprio a quelle altre del rovescio, ed accostar quei vasi non ai precursori attici, ma ai successori ruvestini, e, invece di alzare la cronologia, abbassarla.

Con questi criterî ho raggiunto alcuni risultati abbastanza notevoli: e io invito i colleghi che abbiano modo di rifare le mie esperienze in qualche ricca raccolta di vasi, la quale disponga di un certo numero di provenienze accertate — il Museo di Berlino prima di tutti, poi il Museo Britannico, indi l'Ermitage — a controllare l'esattezza e a misurar la portata del mio metodo.

Restava ancora la questione della *storia* vera e propria della ceramica italiota. D'onde veramente ha essa tratto origine? Quale ne fu il focolare in terra italiota? Tutta la nostra scienza si è fin oggi ristretta a descrivere i tre tipi artistici fondamentali e tradizionali, scindendo un gruppo dall'altro, senza cercarne le parentele e men che meno chiedersi se non vi fosse per avventura un focolare comune onde quest'arte irradiò, trasformandosi via via nelle varie regioni fino ad assumervi personalità propria. Quesito che non fu posto anche perchè la tradizione teneva per fermo che ogni stile fosse ristretto entro i confini della rispettiva regione, senza invadere nè modificare l'arte delle limitrofe regioni.

Le relazioni tra regione e regione furono negate ponendo in dubbio la provenienza di vasi campani dalla Puglia o di vasi apuli dalla Lucania e favellando poi di notizie incerte e di dati arbitrarî, mentre invece un giusto rispetto alle notizie di provenienza, unito a un pochino di riflessione, avrebbe rivelato fatti storici ragguardevoli, come l'importazione e l'imitazione di vasi apuli in Lucania e l'emigrazione di molti vasi campani che, fabbricati in riva al Tirreno, videro in fine le sponde dell'Adriatico.

Tutti questi varî preconcetti impedivano che pur si pensasse a cercare un focolare comune per l'intera ceramica italiota.

Questo focolare fu Ruvo. Ruvo prima accolse l'arte e gli artisti attici, iniziò la ceramografia, diventò per quest'arte quello che era stata l'Attica per la pittura a figure nere e rosse. Di qui si sparse quest'arte a Canosa e a Bari, ad Anzi e ad Armento, in Lucania e in Campania: di qui derivarono soggetti e scene e motivi gli artisti tutti italioti. La corrente attica si raccolse insomma nel grande serbatoio di Ruvo prima di uscirne ad alimentare i varî canali e i varî rivi delle diverse scuole regionali.

Di ciò mi persuasi, non solo con l'osservazione, ma anche per una considerazione generale. Non solamente è Ruvo la fabbrica più antica e senza pari più vigorosa e ricca, ma è ancor quella che unica ebbe un continuato e organico sviluppo, senza interferenze estranee, dai vasi primissimi agli ultimissimi. Anzi ebbe sì pure uno sviluppo continuato, ma meno organico e serrato, e subì influenze straniere; nè poi troviamo diffuse in tutta la ceramica italiota le orme dell'arte lucana, come dell'arte ruvestina. Poichè dunque nessuna altra fabbrica ebbe la vitalità, invigorita dal possente lievito attico, che animò le officine di Ruvo, nè fu in grado di imporsi davvero, io colloco questo centro primitivo a Ruvo, facendo però eccezione per Saticula. Così, implicitamente, ribadisco alcune mie idee, già svolte altrove (1), le quali mirano a combattere la tendenza, molto comune negli archeologi, a considerare l'arte italiota come una forma di decadenza della ceramografia attica (2). Per me essa è invece un'arte nuova, che non è nè decadenza, nè progresso, perchè diversa dall'arte attica, con una storia e una evoluzione sue proprie, le quali si possono riassumere nel modo seguente distinguendo l'intera produzione italiota per regioni, per fabbriche e per periodi.

(1) *Derivaz. attiche nella ceramogr. ital.* (*Mem. Lincei.* 1910, pp. 278 ss.).

(2) Tra gli archeologi ... incriminati è pure il mio caro amico Ducati, il quale non sa vedere la ragione della mia critica e cita, in contrario, due luoghi di scritti suoi (*Rend. Lincei* 1911, p. 255, nota 3). Ma nel primo di questi (*Oesterr. Jahresh.* X, 263) egli parla dello « stile nobile e sobrio » attico che « si trasforma in uno stile frettoloso, di effetto, con palese trascuranza di ogni particolare paziente ed accurato » nei vasi italioti; nel secondo (*Vasi nello stile di Midia*, in *Mem. Lincei*, ser. V, vol. XIV, p. 169) egli parla di « grazia » e di « soavità » midiache che « svaniscono nelle forme schiaccianti (*sic*), tozze » dei vasi italioti. La mia critica è dunque giustificatissima.

A) Apulia.

Ruvo.

I. Arte derivata dall'ultima fase dello stile attico severo. Figure e scene atticizzanti nello stile e nella composizione, senza nessuna traccia di vera arte apula. La produzione di questo periodo è dovuta per molta parte a ceramisti attici immigrati. Alcuni vasi possono anche far sorgere il dubbio se furono opera di artisti greci o di ceramisti locali (1).

II. Influenza dei vasi attici di stile bello e « polignotei ». Scene per lo più mitologiche, abbastanza complesse, con figure più mosse, distribuite anche in due registri, panneggiamento più ricco, maggior copia di dettagli. Nei rovesci, scene di tipo apulo (2). Questo periodo tradisce ancora l'influenza attica diretta nei soggetti e nella composizione, e un po' anche nella esecuzione. L'arte locale, ai suoi inizî, si rivela specialmente nei particolari e nei rovesci, dipinti dagli scolari indigeni, mentre i lati nobili venivano eseguiti dai maestri greci o grecizzanti.

III. Arte derivata da quella dei vasi di stile fiorito, o midiaci, e insieme dalla scoltura monumentale coeva di quelli. Scene a più registri con figure aggraziate, dal panneggio fine e ondulato, trattato con evidente preziosità. Nelle parti meno nobili dei vasi — frise inferiori e rovesci — si osserva la pretta arte apula nel suo pieno sviluppo. È il periodo del massimo sviluppo artistico,

(1) Vedi i vasi riprodotti in Patroni, *Ceram.*, figg. 28 e 29. — *Annali*, 1848, tav. G; *Arch. Ztg.* 1860, 140; Baumeister, *Denkm.* I, fig. 319; Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vas.* II, 98-99. — Baumeister, 1883, tav. 7, 1. — Ibid. 1856, tav. 89; Inghirami, *Pitt. di vasi fitt.* I, 98-99. — Laborde, *Vases Lamberg*, I, 6. — Fot. Sommer, 11005, 1, 5, 8; 11008, 9, 10; 11000, 3, 4.

(2) *Monum.* II, 43, fot. Brogi, 5751. — Gerhard, *Trinksch.* tav. K; Sommer, 11007, 16. — *Rev. arch.* V, t. 100; *Elite*, II, 103 A; Sommer, 11025 — *Mon.* III, 49. — Ivi, XII, 16. — *Ann.* 1868, tav. E; Baumeister, *Denkm.* fig. 1215. — *Mon.* IV, 18-19; *Arch. Ztg.* 1848, t. 18; *Bull. nap.* I, 5-6; Furtwängler-Reichhold, I, testo p. 301, tav. 60, 1. — *Mon.* III, 49; Furtwängler-Reichhold, I, p. 304, tav. 60, 2. — *Ann.* 1869, tav. G. — Patroni, *Ceram.*, fig. 93. — Ivi, fig. 94; Sommer, 11005, 3; 11052; 11005, 6, 7,18.

tanto nei soggetti quanto nella esecuzione, tanto nella decorazione quanto nella forma e nella grandezza del vaso (1). L'influenza attica si restringe allo stile, e a qualche scena: la composizione e l'esecuzione sono affidate all'arte locale, che si è compiutamente affermata.

IV. È il periodo della produzione apula più comunemente nota. Scene, soggetti, stile, tutto è prettamente apulo. È un'arte elegante e di grande effetto, specie per il molto uso del colore sovrapposto, ma sommaria e negletta nei particolari; abbondano i vasi eguali per grandezza e forma, ornati di figure ripetute stereotipamente (2). Produzione in grande, con carattere e scopo commerciale, e con abbondante esportazione, specialmente in Lucania (3), che esercitò non piccola influenza su quasi tutta la ceramica italiota.

V. Periodo di decadenza. Vasi di esecuzione molto andante, senza pretese nè artistiche, nè decorative: frequentissima come unica decorazione una grande testa femminile, tanto comoda: più parco uso di colori aggiunti, che a volte mancano del tutto (4).

(1) *Bull. nap.*, n. s., VII, 9; *Elite*, IV, 196; Baumeister, I fig. 18. — *Bull. nap.*, n. s., V, 13. — Inghirami, II, 171. — Ivi, 324. — R. Rochette, *Mon. ined.*, 119 *a*. — *Mon.* IV, 16-17. — Baumeister, *Denkm.* III, fig. 2059. — Ivi, tav. 87. — *Bull. nap.*, n. s., VI, 8-10. — Walters, *Hist. of anc. pott.* I, tav. XLV. — Ivi, p. 477, fig. 106. — Walters, *Cat. of vas. Br. Mus.*, IV, tav. 10. — Baumeister, I, fig. 782; *Vorlegebl.* C 3, 2. *Mon. Nouv. Ann.* 1836, tavv. V-VI. — Sommer, 11083, 11084, 11087, 11080, 11086, 11082, 11085, 11036, 11015, 11017, 11039, 11031. — Brogi, 5740, 5741, 5742, 5749, 5734, 5735, 5737. — Alinari, 11287, 11288.

(2) Laborde, II, 26, 27, 28. — Millingen, *Vases Coghill*, 32, 1 e 7. — Laborde, I, 42. — Masner, *Vasen d. oesterr. Mus.* tav. IX, 477. — Inghirami, III, 355. — Ivi, I, 34. — Gardner, *Vases of the Fitzwilliam Mus.* tav. 37. — Inghirami, *Mon. etr.* V, 20. — Ivi, 22. — Ivi, 23. — Pellegrini, *Cat.*, fig. 77. — De Ridder, *Cat. Bibl. nat.* p. 531, fig. 128, p. 537, fig. 131, p. 560, fig. 133, p. 627, fig. 146, tav. XXXI, 1192. — Brunn-Lau, *Gr. Vasen*, XLIII, 1; Baumeister, III, fig. 2158. — Patroni, fig. 96. — Sommer, 11005, ultima fila; 11002, 2ª e 4ª fila.

(3) Non conosco riproduzioni di questi vasi. Cito Heydemann 2220, 2215, 2206, 1807, 1974, 1742, Sant. 15, 571. Vedi le trozzelle in Sommer, 11002, file I e II.

(4) Ignoro riproduzioni di questi vasi. Es. Heyd. 1819, 1859, 1881, 1940, 2055, 2077, 2263, 2298, 2325 ecc.

Bari.

Al primo stile di Ruvo è connessa strettamente una breve produzione, generalmente crateri (1): questa evidente affinità può però anche spiegarsi con la presenza contemporanea di artisti attici a Ruvo e a Bari. A ogni modo, la produzione barese non va oltre questo primo periodo, e vien sostituita, in seguito, da merce ruvestina ed anche campana, quando è cessata, o diminuita, la floridezza delle officine di Ruvo, ormai decadute.

Canosa.

I. Il primo periodo di Canosa corrisponde per l'appunto al III° di Ruvo: i due primi periodi ruvestini non hanno riscontro a Canosa, che comincia, di primo acchito, con lo stile fiorito. La ragione di questo fatto sta probabilmente in ciò, che a Canosa l'elemento greco doveva essere assai scarso: tant'è vero, che gli ipogei di Canosa — documenti di arte e di costumi spiccatamente locali — non contenevano vasi attici; sì che non vi potè attecchire la ceramica atticizzante dei due primi periodi ruvestini, mentre vi ebbe gran fortuna quella del III periodo, opera dei ceramisti indigeni, dei quali alcuni certo si stabilirono a Canosa. I colossali vasi canosini sono infatti dirette e fedeli riproduzioni dei grandi vasi di Ruvo (2).

(1) Patroni-Angelini, *Vasi Vivenzio*, tav. 32. — Ivi, tav. 36; Sommer, 11072, penultimo palchetto. — *Mon.* VII, 51, 3. — Sommer, 11008, 7, 15; 11017, 19.

(2) *Mon.* IX, 32-33; *Ann.*, 1871, tav. M, N, O, P; Furtwängler-Reichhold II, testo, fig. 41, tav. 89. — *Mon.*, IX, 50-52; Overbeck, *Kunstmyth.*, Atlas, tav. XXII E. Baumeister, I, tav. VI; Furtwängler-Reichhold, II, fig. 40, tav. 88; *Ann.*, 1873, tav. B, C. — Millin. *Tombeaux de Can.*, tav. 3-4; Baumeister, tav. 87, figg. 2042*b*, 2042*c*; Furtwängler-Reichhold, tav. 10. — Millin. tav. 7-10. — *Arch. Ztg.* 1847, tav. 2-3; Furtwängler-Reichhold, II, fig. 42, tav. 90. — *Mem. accad. ercol.*, IX, tav. 5-7. — Gardner, tav. 38. — R. Rochette, *Choix de peint. de Pompei*, pag. 27, fig. 3. — *Ann.* 1852, tav. O, P, Q; *Arch. Ztg.*, 1853, 53, Patroni, *Ceram.*, fig. 117. — Sommer, 11047, 11078.

II. Il secondo periodo viene in parte a confondersi, per ciò che è stile, con l'ultima fase del periodo precedente, ma se ne distingue per la predilezione alle scene ripetute e trattate stereotipamente, ai vasi di modesta statura e di grande effetto decorativo, grazie alla ricchezza dei colori sovrapposti, simili tra loro nella forma, nella grandezza e nella decorazione (1), che sanno di industria e di commercio; tutte qualità che si osservano nel IV periodo di Ruvo.

B) Lucania.

Anzi.

Le officine di Anzi ebbero uno svolgimento completo come quelle di Ruvo, ma meno serrato e meno organico, che prese l'aire dall'arte ruvestina e proseguì poi da solo per proprie vie, accettando qua e là l'influenza apula. In quest'arte, che è certo la più indipendente di tutta l'Italia meridionale, si distinguono i seguenti cinque periodi:

I. Arte derivata da quella del primo periodo ruvestino. Sono per lo più crateri somigliantissimi a quelli di Ruvo, con scene semplici, e di sapore attico; qualche volta anche nei dettagli gli elementi propriamente lucani sono evidenti, ma assai scarsi (2).

II. È questo il periodo dello stile bello lucano, ed è rappresentato quasi totalmente dalle ben note grandi anfore a rotelle, con due registri di figure (3). Nelle scene secondarie ed anche un poco nella composizione delle scene principali, si rileva l'influenza di Roma.

(1) Patroni, *Ceram.*, figg. 97, 98, 99, 100.

(2) Patroni, fig. 89; Sommer. 11008, 1. — Laborde, testo, I, fig. XII *bis*; *Elite*, IV, 60; Millingen, *Anc. uned. Mon.* I, 12. — Patroni-Angelini, *Vasi Viv.*, tav. 37; Inghirami, 54. — Sommer, 11001, 14.

(3) Patroni, *Ceram.*, fig. 90. — *Elite*, I, 29 *b*. — Patroni, fig. 85. — Ivi, fig. 86; *Elite*, II, 97 A. — Walters, *Cat. vas. Br. Mus*, IV, tav. VI. — *Arch. Ztg.*, 1851, tav. 29. — Inghirami, II, 156; Millin.-Reinach, II, 51. — R. Rochette, 36-37; Inghirami, IV, 385-386; Müller-Wieseler, *Denkm.*, II, 955; Baumeister, II, fig. 1313; Sommer, 11004, 7. — Millingen, *Vases Coghill*, 45-48; *Elite*, I, 26. — Brunn-Lau, tav. XLII, 1: Baumeister, III, fig. 2158. — *Elite* III, 91. — R. Rochette, I, 34; Inghirami, II, 151-152; Baumeister, II, fig. 1308. — Overbeck, *Kunstmyth.*, Atlas, VII, 17 — Sommer, 11001, 9: 11005, 1: 11004, 3.

III. La rappresentazione non è più distribuita in due registri, ma forma un'unica ricca scena di contenuto mitologico e con figure in due piani, dove la ricchezza e la finezza del panneggio e la cura del dettaglio tradiscono l'influsso della ceramica fiorita di Ruvo, trasformato dal particolare stile lucano (1). È questa, come il corrispondente periodo di Ruvo, la fase della massima espansione artistica lucana.

IV. Mancano attinenze con il IV stile di Ruvo. Più scarse le scene mitologiche, e frequenti quelle esibenti colloquii o incontri di donne e di guerrieri, distribuite in un solo registro. Lo stile è del tutto locale, ma più pesante e risentito: non ci sono tracce di vera e propria preziosità (2).

V. Periodo molto inferiore al precedente, rappresentato da vasi andanti e a volte a dirittura rozzi, con figure molto grossolane. L'influenza apula, che si spiega con l'abbondante importazione in Lucania di vasi apuli del IV e V periodo è evidentissima nelle scene — ben diverse da quelle dei precedenti periodi — di donne o di efebi rincorrentisi, muniti di specchi o rami o secchie, ripetute stereotipamente.

Armento.

I. I primi prodotti di questa officina imitano i vasi ruvestini del II° periodo, non senza diretto influsso dei vasi attici di stile bello (3).

(1) Patroni, fig. 79; Millingen-Reinach, 28. — Inghirami, I, 58. — Baumeister, II, figg. 918-919; Millingen-Reinach, 1-2. — Ivi, 52. — Inghirami, 58; *Elite*, I, 23 (B); Sommer, 11004, 5. — Inghirami, III, 245; Panofka, *Bild. ant. Leb.*, IX 5. — Sommer, 11005, 4, 6.

(2) Patroni, *Ceram.*, fig. 87. — Brunn-Lau, tav. XLI, fig. 1. — Baumeister, III, fig. 1939; Millingen-Reinach, 14-15; Sommer, 11043. — Millingen-Reinach, 18. — Millingen, *Vases Coghill*, 32, 4. — Millingen-Reinach, 27; Sommer, 11004, 3. — *Elite*, I, 67. — Millingen, *Anc. uned. Mon.*, II, 35; Patroni-Angelini, 40-41. — Sommer, 11004, 1, 4.

(3) Laborde, I 23; Millingen-Reinach, 51. — Walters, *Cat. vas. Br. Mus.* tav. I. *Mon.* IV 48. *Arch. Ztg.* 1860, 138, 2. — *Mon.* VI-VII 37-38. Sommer 10112; Mauri 484. — Millingen-Reinach 38-38 — *Rev. Arch.* II 42. *Elite* II p. 228; Overbeck, *Kunstmyth.*, Atlas, XXIV, 33. — *Atti accad. arch. Napoli* XVII parte II n. 5, tavola. — Sommer 11015, 11002.

II. Nei vasi del secondo periodo lo stile è quello dei vasi ruvestini midiaci, coi quali alcuni vasi di Armento possono, a un occhio non addestrato, confondersi. È certo che a questo periodo non furono estranei alcuni ceramisti ruvestini, dei quali si scorge, qua e là, la mano [1].

III. Questo periodo è in fondo l'esagerazione di alcuni aspetti del periodo precedente, ma scevro da elementi estranei. Il panneggio è sovrabbondante, e ricorda certe figure della fine del III periodo ruvestino, del quale si imita anche la decorazione a fogliami e viticci, e le preziose vesti costellate. I soggetti sono comuni, e le scene semplici, con tutto al più tre figure, e con un certo fare da repertorio. Forma tipica è l'anfora a rotelle, di forma svelta, diversa da quella ventruta di Anzi [2]. Gli ultimi vasi di questo periodo han parentela con quelli del IV stile di Anzi, cui sono coevi.

IV. Vasi molto andanti, senza alcuna ricchezza di panneggio, simili nello stile a quelli del IV e V periodo di Anzi, con i quali hanno in comune alcuni particolari decorativi. I soggetti sono quelli degli ultimi periodi di Ruvo: anche nella forma di certi vasi si osserva l'impronta apula [3].

Pesto.

I. Questo periodo deriva nella composizione delle scene, nel trattamento del panneggio e delle teste, nelle ricche stoffe ornate

[1] *Compte-rendu*, Atlas 1863, 5. — Sommer 10107. — *Mon.* IV 14-15. Overbeck, *Kunstm.* Atlas, XIII 14. *Elite* III 29. — Sommer, 11022.

[2] Bull nap. II, 3. — *Compte-rendu*, Atlas, 1862, 6. Overbeck, XXIV, 25. *Elite*, II 97 — Millingen-Reinach, 29-30. Patroni-Angelini *Vasi Viv.*, 33 e 42 Overbeck XXIV, 10. — Rochette, *Mon. ined.* 38. Fot. Moscioni 8581 e 8582. — Patroni, *Ceram.*, fig. 81. — Ivi, fig. 83. — Ivi, fig. 88. Millingen-Reinach, 41. Baumeister III p. 1653. *Elite*, IV 87. — Patroni, *Ceram.*, fig. 33. — Rochette, 16. — *Elite*, IV, 12. — Millingen-Reinach, 16. Rochette 31. Inghirami, 139. — Ivi, II, 108. Millin-Reinach, II 71. — *Elite* 36. — Ivi IV 44. — Ivi IV 77. — Millingen *Vas. Coghill* 49-51. — *Annali* 1865 E. — Sommer 11000, 2; 11001, 5, 10, 11, 12, 13; 11061.

[3] Non conosco riproduzioni di questi vasi. Es. Heyd. 878, 920, 1826, 1931, 2212, 2377, 3389; Berlino 3080; Ermitage, 1200.

di stelline o di puntini, dal III stile ruvestino (1). Come provano i rovesci dei vasi, specialmente in alcuni prodotti di Assteas, questo primo periodo è stretto parente del IV stile di Anzi, pur risentendo nella composizione — sempre dei rovesci — delle scene ovvie nel III e IV periodo ruvestino.

II. Lo stile è veramente locale, non senza influenze campane, ma le scene, di carattere bacchico, ricordano i vasi ruvestini del IV periodo. Anche nell'abbondante uso di color sovrapposto, con evidente intento decorativo, convien riconoscere l'influsso dell'arte apula. Del resto che quest'arte venisse di proposito imitata nell'ultimo periodo di Pesto, coevo della espansione commerciale ruvestina, provano alcuni vasi pestani che hanno forma prettamente apula e mescolano nella decorazione elementi apuli ed elementi pestani, e appaiono, nelle scene, quasi rozze e scadentissime parodie di modelli apuli. In questo secondo periodo le figure sono trascurate e a volte grottesche, e il panneggio liscio e ridotto al minimo (2).

(1) Jahn, *Vasenbilder*, I; Böttticher, *Omph. d. Zeus.* (Berl. Winckelmannspr. 1859) t. I; Sommer, 11019. — Vasi di Assteas: *Mon.* VIII, 10; *Vorlegebl.*, B. I; Baumeister. I. fig. 732; Patroni, *Ceram.*, figg. 30 e 31. — Millingen, *Anc. uned. mon.*, 27; Baumeister, II, fig. 822; Patroni, *Ceram.* 36, 37; Brogi, 5747. — *Bull. nap.*, n. s., VII, 3; *Vorlegebl.*, B. II; Patroni. *Ceram.*, 34-35. — Millin.-Reinach, I, 3; *Vorlegebl.*, VIII, 12; Patroni, figg. 38. 39. — Millingen-Reinach, 46; *Vorlege Tl.* B. III, 1. — Vaso di Python: *Journ. hell. st.* XI, 1890, tav. VI-VII; Patroni, *Ceram.* fig. 40; *Nouv. Ann.* 1837, tav. X. — Altri vasi: Laborde, II, 24; *Arch. Ztg.* 1848, 13; Inghirami, IV, 349; Overbeck, *Gallerie*, Atlas, XXVII, 1. — Millin.-Reinach. II, 7-8; Millin, *Mon. ant.* II, 26-27; Inghirami, II, 239. — Millin.-Reinach, II. 67-68; Millin., *Mon. ant.* I, 29-30; Baumeister. II, fig. 1315. — Tischbein, *Coll. of engr.*. I. 34, 42; III, 28, 29, 30, 37, 42, 52. — Ivi, IV. 36; Millin., *Gall. myth*, XLIX, 276. — *Elite*, II, 87; *Mon.* I, 57. — Millin.-Reinach, I. 51; *Elite*, III 88. — Millin.-Reinach, 39-40; *Elite*, IV. 38. — Millin.-Reinach, II. 17. — Gerhard, *Etr. u. kamp. Vas.*, tav. C, 6. — *Nouv. Ann.*, 1837, 10. — Welcker, *Alte Denkm.* III, 28. — Millin. Reinach, II, 17. — Ivi, II, 48; Inghirami, II, 88. De Ridder. *Cat. Bibl. Nat.* tav. XXV. 875. — *Arch. Ztg.* 1885, 5.

(2) Tischbein, I, 40. — Ivi, 43. — Ivi, 44. — Ivi 45. — Patroni, figg. 42, 43. — Ivi. fig. 44. — Ivi, fig. 45. — Ivi, fig. 46. — Millin.-Reinach, II, 21. Imitazioni apule: Sommer, 11004, 9, 10, 11.; cfr. i piatti con pesci di imitazione apula. ma di fabbrica pestana, Heyd. 2550, 2553, 2554.

C) Campania.

Saticula.

I. Questa fabbrica forma, nel suo primo periodo, un'eccezione al mio sistema perchè non subì l'influsso di Ruvo, e imitò invece, come ho altrove notato (1), i vasi attici più tardi, i quali successero a quelli di stile fiorito e non furono imitati a Ruvo dove, nel frattempo, la ceramografia aveva appreso vie proprie. Questi primi vasi saticulani, identici ai suddetti attici, dei quali molti sono certo prodotto di ceramisti attici, non ebbero successori, perchè la produzione si arrestò e cessò, come era cessata la corrispondente produzione greca (2).

II. Il secondo periodo è del tutto diverso dal primo, del quale fors'anche non fu successore immediato, nè certamente fu il continuatore. Esso ha pretto carattere locale e stile paesano, salvo che mostra influenza apula nelle frequenti figure alate assise su un'ara: relazioni commerciali con la Puglia del resto vi furono, perchè alcuni di questi vasi provengono di là. Sono vasi quasi privi, ed anche privi del tutto, di colori sovrapposti; privi anche talora di ogni ingubbiatura, con tozzissime figure squadrate e dure, composte in scene assai notevoli. Nel rovescio, tre figure mantellate vôlte tutte e tre a sinistra, mentre di solito nelle altre officine le due esterne sono affrontate. Le pesantissime palmette con ritocchi bianchi accennano a Cuma e ad Abella (3).

(1) *Deriv. attiche nella ceramogr. ital.* (*Mem. Lincei*, 1910, p. 8); *Röm. Mitt.* 1912, p. 23.

(2) Laborde, I, 32. — Millin.-Reinach, I, 27-28. — *Arch. Ztg.* 1853, tav. 55; Dubois-Maisonneuve, *Introd.*, tav. 30. — *Elite*, II, 68. — Patroni, fig. 62. — Ivi, fig. 65.

(3) Laborde, I, 48, n. 19; *Elite*, I, 79. — Millin.-Reinach, I, 47; Inghirami, II, 69; Guhl-Kohner, *Leb. d. Griech.*, 282. — Un cratere di questa fabbrica sarà pubblicato da mia moglie, Rosita Parra, in *Riv. storia ant.*, XIII, p. 479.

III. Vasi veramente barbari, con figure spesso informi, dai contorni storti e scorretti, aggruppate però in scene funebri molto interessanti. Arte di estrema decadenza (1).

Cuma.

I. I primi vasi, molto scarsi, sono figli degeneri dei vasi midiaci ruvestini di stile bello, per ciò che è trattamento dei capelli e un poco anche panneggio. Hanno ingubbiatura color rosso-carico, scarsissimo color bianco, e solo per le tenie, gli arnesi, gli edificî, ma non, di regola, per il nudo (2).

II. Questo secondo periodo si inspira direttamente e visibilmente al IV stile di Ruvo e alla fine del III, ma solo nello stile, nelle scene, nell'acconciatura delle donne: le palmette e la forma dei vasi sono locali. Nemmeno ora il bianco serve per il nudo, ma per i particolari, per la stela o per l'heroon, e per la figura che ci sta dentro (3).

III. Manca ogni influenza apula, però che Ruvo, nel suo V periodo, era incapace di esercitarla. Invece è chiarissimo l'influsso degli ultimi vasi del I periodo saticulano nell'uso del bianco per il nudo femminile. Alcuni nuovi dettagli, come le palmette orlate di bianco, parlano di una influenza di Abella, dove questi particolari compaiono fin da principio, e prima che non a Cuma: anche lo stile, diverso in certi suoi aspetti, da quello che era stato finora, accennerebbe addirittura a una immigrazione di artefici abellani. È questo a ogni modo il periodo classico, veramente campano nello stile, nelle scene e nei costumi, di abbondante ma poco pregevole produzione, con larga esportazione non solo e specialmente a Saticula, che è nel suo tramonto, ma anche in Puglia, dove Ruvo è ai suoi ultimi aneliti. I vasi migliori, che generalmente si esportavano, hanno ingubbiatura rossa ed esecuzione accurata (4); gli

(1) Patroni, fig. 122. — *Elite*, II, 85; *Arch. Ztg.* 1857, 98, 1.

(2) Fiorelli, *Vasi rinv. a Cuma*, tav. 14; *Arch. Ztg.* 1857, 106. — Patroni, *Cer.*, fig. 59. — Ivi, fig. 47. — Sommer, 11002, 15.

(3) Patroni, fig. 48.

(4) Patroni, figg. 57-58; *Ann.* 1865, tav. O, 2 e 3. — Patroni, fig. 50. — Ivi, 55; Inghirami, III, 112. — Patroni, 52; *Vasi Viv.* 33. — Patroni, *Cer.* fig. 121. — Ivi, fig. 112. — *Boll. d'arte*, 1910, IV, p. 121, fig. 17. — Ivi, fig. 18.

ultimi vasi, più andanti, hanno di solito ingubbiatura color caffè e latte (1). Alcuni grandi vasi, con ricca e varia policromia, son di quest'ultimo periodo.

Abella.

I. Il primo stile di Abella rivela l'influenza lucana, tanto nello stile, simile a quello di Anzi alla fine del suo III periodo, quanto, e più assai, nelle scene funebri: i dettagli hanno anche qualche cosa dello stile ruvestino del III e IV periodo (2).

II. Stile di decadenza: non più scene, ma figure singole che appartengono al solito patrimonio degli ultimi vasi apuli, ma non convien negare anche una certa parentela coi vasi ultimi di Pesto (3).

* * *

Come questo quadro sommario dimostra, l'influenza ruvestina si fece sentire più o meno, ma sempre sensibilmente, nell'intera ceramica italiota. Del I stile di Ruvo si risentono Bari e Anzi I; del II, Cuma I, Armento I; del III, Canosa I, Armento II, Anzi III, Pesto I, Abella I; del IV, Canosa II, Anzi V, Armento IV, Pesto II, Cuma II: ciò che graficamente si può esprimere così:

Ruvo			
I	II	III	IV
Bari	Cuma I	Canosa I	Canosa II
Anzi I	Armento I	Armento II	Anzi V
		Anzi III	Pesto II
		Pesto I	Cuma II
		Abella I	Armento IV

E qui si osserva un fatto molto importante, per quanto naturalissimo: l'influenza di Ruvo tanto più crebbe e si allargò

(1) Fiorelli, tav. 12: *Bull. nap.* n. s. V, 10, 16. — *Ann.* 1865, tav. O, 1. — Laborde, I, testo, fig. I. — Ivi, I, 57. — Ivi, I, 80. — Ivi, II, 43, n. 32.

(2) *Musée Blacas*, tav. 9. — *Catal. Br. Mus.*, IV, tav. VIII. — Patroni, *Ceram.* fig. 69. — Ivi, fig. 70; *Vasi Viv.*, 34. — Patroni, *Ceram.* fig. 71.

(3) *Musée Blacas*, fig. 29. — Patroni, fig. 72.

quanto maggiore era il carattere locale dei suoi prodotti. Nei primi periodi, ancor greci a mezzo, essa arriva appena a Bari, tocca Anzi e sfiora Cuma, ed è, a ogni modo, una influenza esteriore: nei periodi seguenti, in cui l'arte, lo stile e i soggetti rispondono veramente all'intima natura e alle riposte credenze locali, l'influenza pervade tutte le officine, e arriva oltre l'esteriorità, fino al contenuto e al significato delle scene. Nè è senza importanza l'altro fatto, che proprio e solo in questi periodi, direm così nazionali, le fabbriche di Ruvo assunsero importanza vera anche per il commercio dei vasi.

Tutto questo vasto processo manca però, finora, di ogni cronologia assoluta, la quale deve naturalmente fondarsi in gran parte sugli eventi storici; ma poichè alla parziale manchevolezza di questi conviene supplire con osservazioni stilistiche, metterò prima in maggior luce la cronologia *relativa* o reciproca delle fabbriche, il loro parallelismo artistico. Se poi potrò dimostrare che questo parallelismo vien confermato dagli avvenimenti storici, unificando così i criterî stilistici e i criterî storici, avrò creato per il mio sistema la più solida base che si possa desiderare.

Il parallelismo artistico delle fabbriche e dei loro periodi risulterà chiarissimo nella seguente tabella, che è il risultato di tutte le osservazioni enunciate precedentemente:

Apulia			Lucania			Campania		
Ruvo	Bari	Canosa	Anzi	Armento	Pesto	Saticula	Cuma	Abella
I	I	—	I	—	—	—	—	—
II	—	—	II	I	—	—	—	—
III	—	I	III	II	I	I	I	—
IV	—	II	IV	III	II	II	II	I
V	—	—	V	IV	—	III	III	II

Questa tabella esprime, ripeto, dei fatti puramente *stilistici*: ora, per dimostrare che essa si trova in accordo con i fatti *storici* e arrivare così alla cronologia *assoluta*, ricorderò ciò che ho già

dimostrato nel secondo articolo di questa serie, e cioè che l'indipendenza politica, necessaria condizione per un pacifico e continuo fiorire della industria vascolare, venne meno in età diverse nelle diverse regioni, più presto nell'Apulia settentrionale, più tardi nell'Apulia meridionale e in Lucania, più tardi ancora in Campania. Ecco perchè Canosa manca di un ultimo periodo, ecco perchè le fabbriche campane sono nel loro apogeo, mentre Ruvo e Anzi declinano. Una concordanza generale con la storia, dunque, c'è. Ma non è ancora sufficiente per arrivare da una cronologia *stilistica* a una cronologia *storica*, o alla cronologia assoluta.

Per prima cosa, conviene naturalmente fissare quella di Ruvo. Ma prima ancora, una osservazione preliminare, di puro buon senso. Dianzi io ho notato quali furono i rapporti dell'arte ruvestina, nei suoi varî periodi, con l'arte attica, e ho detto che nel suo primo periodo essa molto dovette all'opera diretta e personale di ceramisti attici immigrati; che nel secondo periodo questa ingerenza fu meno continua ma non meno diretta; che nel terzo periodo invece l'arte attica influì indirettamente sullo stile, ma non sull'esecuzione. Tutto ciò, che qualunque buon conoscitore della ceramica apula deve senz'altro concedermi, è di non lieve momento per la cronologia, quando volessimo in parte far capo, nel fissarla, all'arte attica. E valga il vero: per i due primi periodi, durante i quali ci fu l'opera diretta dei ceramisti attici, possiamo e dobbiamo ammettere la contemporaneità dei vasi apuli e dei vasi, eguali nello stile, dell'Attica. Nel terzo periodo, invece, dove quest'opera diretta non c'è, ma solo un'influenza artistica, e non dei soli ceramisti, dobbiamo ammettere che la produzione ruvestina tanto ritardasse rispetto ai modelli attici, quanto ci volle perchè questa influenza potesse manifestarsi. Perciò, per i due primi periodi di Ruvo, si deve ammettere la *contemporaneità* con i corrispondenti vasi attici; invece per il terzo periodo si deve concedere un *ritardo* rispetto all'arte attica.

Tutto questo dico, perchè le strettissime, attinenze che illustrerò in avvenire tra lo stile e la composizione di certe scene ruvestine del III periodo, ricorrenti specialmente su anfore colossali, e le sculture del tempio di Apollo a Figalia [1] parreb-

[1] Brunn-Bruckmann, *Denkm.* 86-90; Baumeister, III, tav. XLII-XLIV; Fot. Mansell, 2060-2082. Cfr. i vasi *Monum.* IV, 16; *Bull. nap.* n. s., VI, 9;

bero consigliarci a datare quelle scene poco dopo il 430, anno in cui il tempio fu innalzato ad Apollo Epikouros, dopo la peste famosa. Invece ciò è impossibile, giacchè, pure affermando la parentela tra le due arti, noi dobbiamo assegnare al III periodo ruvestino una data più bassa assai, e ammettere insieme un ritardo dell'arte ruvestina rispetto ai modelli attici.

Infatti, accettando il 430 come inizio del periodo ruvestino fiorito, o per il suo culmine, come mai potremmo accordarci al fatto indiscutibile che il I periodo di Canosa — parallelo, coevo ed equivalente al III periodo ruvestino — dovette certo svolgersi, come vedremo, prima del 318? Si può forse assegnare al III periodo di Ruvo una durata di circa un secolo? No certo: conviene dunque abbassarne la data di molto: e così ci mettiamo in armonia con un altro fatto che si deve tener presente, cioè l'affinità che lega alcune scene e alcuni dettagli di questi vasi alle sculture del Mausoleo (1), la cui data sicura è il 353, poichè Mausolo morì in quell'anno e la moglie Artemisia gli innalzò il celebre monumento durante i due soli anni di regno che godette dopo la morte di lui: di modo che, se conservassimo la data 430, dovremmo negare le affinità che corrono tra i vasi in questione e un monumento sôrto mezzo secolo dopo. Ma vi ha di più, e di meglio. Molti di questi vasi ruvestini hanno la forma tipica del lutroforo attico (2) e riproducono a puntino nella forma — collo lungo, labbro orizzontale e molto largo, manici avvolti a spirale — e in certi caratteristici particolari ornamentali i lutrofori mar-

---

Roscher, *Myth. Lex.* II, 2198; Brogi, 5733. — *Ann.* 1873 tav. B. — Millin, *Tombeaux de Canosa*, tav. IX; Inghirami, 390; Furtwängler-Reichhold, II, p. 160 ecc.

(1) Brunn-Bruckmann, *Denkm.*, 96-100; Baumeister, II, figg. 964-974. *Jahrbuch* 1909 Beil. 1-2; Sauerlandt, *Griech. Bildw.*, figg. 72-73; Fot. Mansell, 2088-2099, 2100-2103; Fot. Thompson, 708-723.

(2) Forma Heydemann, Vasens. zu Neapel tav. II, nn. 86 *a*, 89, 90; Stephani, *Ermitage*, tav. V, n. 227; Brunn-Lau, tav. XXXIX 1. Vedi i vasi Patroni, *Cer.*, fig. 98. — *Nouv. Ann.* 1838, tav. D. — Inghirami, I, 42. Gerhard, *Ap. Vasenb.* II. — Alinari, 11287, 11288; Brogi, 5734, 5735, 5737; Sommer, 11017 e 11030, 11031. Cfr. il vaso apulo Tischbein, *Collect.* V, 106 (Reinach, *Rep. vas.* II, p. 362) dove si vede una stela con dipinto uno di questi lutrofori, proprio come nelle stele attiche.

morei greci, così spesso effigiati anche sulle stele. Ora, questi lutrofori e queste stele sono, come provano le epigrafi, sempre posteriori al 403, appartengono in generale alla prima metà del IV secolo, e a volte scendono molto più giù nel tempo (1): anche qui dunque dobbiamo o negare queste evidentissime parentele, o abbassare il periodo ruvestino midiaco fino a circa il 350. Di che un'altra prova ci è data dai rovesci di alcuni di questi vasi. Come ho già accennato, questi rovesci sono più significanti, per la cronologia, che non i lati nobili, i quali venivano imitati, qualche volta a distanza di tempo, da modelli attici, perchè sono più spontanei e più risentono dell'arte locale. Ora, questi rovesci sono così vicini allo stile del IV periodo di Ruvo — svoltosi, per argomenti certi, tra gli anni 300-250 — che lo devono avere immediatamente preceduto, e così di nuovo si ritorna alla prima metà del IV secolo. Nè basta ancora. La produzione atticizzante di Saticula finì, come vedremo subito, col 313 circa: e poichè ad essa cooperarono direttamente artisti attici, la si deve supporre, per le ragioni dette, del tutto coeva ai corrispondenti vasi attici, se anche durò più a lungo di questi. Ma perchè manca del tutto

(1) *Att Grabrel.*, 167 tav. LIII, 208 tav. LVI, 630 *a* Text II, p. 135, 674 Text II, p. 143, 1002 tav. CXCV, 1350 tav. CCLXXXIII; 1354 tav. CCLXXXIV; 1357 tav. CCCLXXXV; 1382 tav. CCLXXXIX, 1436 Text III, p. 307, 1617 *a* Text III, p. 343, 1715 e 1719 tav. CCCLXVII 1716. E i frammenti 1355, 1730 *a*, 1732, 1733, 1733 *a* tav. CCCLXXV, 1735, 1736, 1409 tav. CCXC, 1097 tav CCXXIV, 1772, 1774 tav. CCCLXXXI, 1775 ivi, 1776 ivi, 1777 ivi, 1778 tav. CCCLXXIX, 1779 tav. CCCLXXX, 1780 ivi, 1781 ivi, 1782, 1786 tav. CCCLXXX, 1789 tav. CCCLXXXII, e la stele 660 *a* tav. CXXXVII. Il prof. Olivieri, docente di lingua e letteratura greca nella R. Università di Napoli, mi ha fornito, con una cortesia di cui gli rendo vive grazie, le seguenti notizie cronologiche su molti di questi monumenti, fondandosi sulle epigrafi: 208, 630 *a* 674, 1354, 1436, 1715, 1716, tutte posteriori al 403 per la presenza delle lunghe e (*H*); 167, 1357, 1382, 1715, 1719 molto tarde, e possono datarsi anche nel II secolo; 1350 data la *O* piccola in qualche parola e grande in qualche altra, la *Θ* piccola, la H allungata, la *Ω* di forma severa, tra il 370 e il 350: 1354 per la *Θ* piccola, la *Σ* parallela al rigo, la *H* più lunga, un po' più antica della precedente; 1002 per la H che scende, la forma della *N* e la *P* allungata, poco dopo il 403. Le stele 1776 e segg. sono tutte assai tarde, data la mancanza di carattere e la accuratezza delle lettere. Alle dotte osservazioni del cortese ellenista, aggiungo che la stela 1617 *a* è posteriore al 387, cioè alla cacciata dei cleruchi attici da Lemno. Il tipo di lutroforo imitato dai vasi apuli cade dunque negli anni 400-350 circa, o poco più giù.

a Ruvo questo stile che in Attica successe allo stile fiorito? Non perchè mancassero i modelli, ma perchè, dopo la fase midiaca, l'arte ruvestina trovò e battè le proprie vie, e giubilò i maestri e i modelli attici: e allora il periodo (IV) che immediatamente segue a Ruvo al periodo fiorito (III), deve iniziarsi non prima degli ultimi anni del secolo IV, circa il 300: e di nuovo, se il periodo precedente venisse datato intorno al 430-400, come riempire la lacuna che lo dividerebbe dal successore? forse facendolo durare oltre un secolo, sì da arrivare al 300? — E non basta ancora: il III periodo di Anzi e il II di Armento, parenti strettissimi del III periodo di Ruvo, dovettero cadere per forza, come dirò tra poco, nella seconda metà del secolo IV, circa negli anni 350-300: se ora supponiamo che il III periodo di Ruvo si svolgesse verso la fine del V secolo, come si spiega cotesto parallelismo — che per Armento è addirittura imitazione pedissequa — a distanza di cinquant'anni? O dovremmo innalzar le date dei suddetti periodi lucani e datarli in un'età in cui la società lucana non era nemmeno giunta al suo culmine?

Tutti questi argomenti cozzano contro un'unica difficoltà: la cronologia che alcuni dotti assegnano ai vasi attici midiaci, con i quali il III periodo di Ruvo ha strettissime attinenze. Alcuni infatti, come il Milchhöfer, il Graef e il Pottier, assegnano ai vasi di Midia il 470 come data approssimativa: altri, come il Robert, il Furtwängler e il Rizzo, il decennio 430-420 (1), mentre il Ducati scende fino agli anni 420-400 (2). Di fronte alle mie osservazioni, fondate su notizie di fatto, queste cronologie, meramente stilistiche, non possono aver gran valore: a ogni modo, conviene notare che il Nicole e il Hauser (3) assegnano i vasi midiaci alla prima metà del IV secolo. Nè occorre rilevare che le mie osservazioni corroborano singolarmente, se non erro, le conclusioni, già in se stesse assai persuasive, dei due archeologi testè nominati, i quali hanno anche il grandissimo merito di non fondarsi unicamente su criterî stilistici: sì che io aderisco pienamente alla cro-

(1) Letteratura in Ducati, *Vasi nello stile di Midia*, p. 131.

(2) Ducati, op. cit., p. 445; *Rendic. Lincei*, 1911, p. 262 ss.

(3) Nicole, *Meidias*, p. 122 ss.; Hauser, in *Berl. phil. Wochenschr.*, 1906, p. 664; 1908, p. 1479; 1910, p. 1420 ss.; Furtwängler-Reichhold-Hauser, *Vasenmalerei*, testo, III, p. 46 ss.

nologia del Nicole. E mi ci vedo quasi costretto, poichè, datando i vasi midiaci tra il 450 e il 400, io non so comprendere come i vasi ruvestini del III periodo, databili tra il 350 e il 300, potessero essersi così direttamente ispirati ai vasi attici anteriori di circa un secolo: nè è possibile alzare le date del III periodo ruvestino, per tutte le ragioni già dette. Tutto ciò va d'accordo con la storia locale che nel 209 — caduta e distruzione di Taranto con successive vaste colonizzazioni romane — ci addita il termine oltre il quale la ceramografia non potè durare molto: il V periodo di Ruvo finì quindi alla fine del III secolo. Ma già da oltre mezzo secolo, cioè dal 267, dalla resa e sottomissione dei Messapi e dei Peucezi, Ruvo non era più in condizione di esercitare liberamente e vigorosamente la sua industria, la quale, nell'ultimo periodo, ha davvero tutti i caratteri della stanchezza, della negligenza, della monotonia: è dunque probabile che gli eventi del 267 segnassero la rovina della industria vascolare vera e propria, cioè del IV periodo. La fine del III periodo poi è segnata dal 318 circa, perchè innanzi a quest'anno, come ho detto, dovette svolgersi il I e parte del II periodo canosino, equivalente al III di Ruvo. Il quale, poi, dovette iniziarsi non molto dopo il 350, perchè i vasi che lo rappresentano hanno strette affinità con le sculture del Mausoleo, costrutto poco dopo quell'anno. Se poi ammettiamo per i primi vasi apuli gli ultimi decennî del V secolo, come da tutti si ritiene giustamente, ecco che l'intera cronologia di Ruvo è fissata, poichè il II periodo viene di necessità a trovarsi tra il I e il III già da noi fissati.

E passiamo alle altre fabbriche.

Quanto a Canosa, il 318, cioè la resa ai Romani dopo grandi devastazioni, è una data forse un po' troppo alta per supporre che innanzi a quell'anno si svolgesse l'intera produzione canosina: a ogni modo, questa data ci spiega perchè mai Canosa mancasse del tutto di un ultimo periodo corrispondente al V di Ruvo. Si noti però che, come ho già detto, i due periodi di Canosa vengono in parte a confondersi, e qui aggiungo che la produzione canosina, più che una vera industria continuata, appare piuttosto come uno slancio vigoroso, anzi improvviso, ma passeggiero. Evoluzione vera e propria non c'è: si comincia di un tratto con prodotti perfetti, e ci si arresta di un tratto sul più bello. Tutto ciò fa supporre che il 318

sia bensì una data un po' alta, ma utilissima sempre per la cronologia. Quanto all'altro fatto notevole, che Canosa non conobbe uno o più periodi grecizzanti, si spiega facilmente, riflettendo che a Canosa la civiltà veramente attica ebbe poco o punto vigore. Negli ipogei di Canosa, classica forma di sepoltura locale che durò fino ai tardi tempi romani e che altrove non c'è, non si trovarono vasi attici, e vi abbondava invece la ceramica indigena dei Dauni: l'arte ruvestina dunque, dei primi periodi, prodotto ed esponente di civiltà greca, non vi potè attecchire, e solo allora vi prese trionfalmente piede, quando ebbe assunto caratteri veramente apuli, cioè col III periodo.

Per Anzi, la storia segna all'anno 272 un evento ragguardevole: la pace e l'alleanza conclusa con i Lucani. Ma a voler essere oggettivi, questo anno non può segnare la fine della ceramica, perchè una pace con alleanza, anche se conseguenza di rovesci in guerra, non equivale a una rovina totale, e poi perchè gli eventi che la precedettero riguardavano più le città lucane costiere, Turi, Metaponto, Locri, che in fatti dovettero accogliere i presidî romani, che non Anzi, situata nell'interno. Data quindi importante, ma non decisiva: avrà segnato un grave colpo per i ceramisti, ma non la rovina. Ora il V periodo di Anzi si differenzia dai precedenti, non solo per una desolante monotonia, per una evidente stanchezza, ma anche per l'imitazione dei vasi del V periodo di Ruvo: dunque, ad Anzi si continuò a produrre vasi anche oltre il 272. Ma poichè il V periodo di Ruvo comincia intorno al 267, vien naturale di ritenere che col 272, cioè quasi nello stesso tempo, si iniziasse il V periodo di Anzi, quel periodo in cui non vi è più traccia del vigore lucano, ma si seguono stancamente le orme degli ultimi ceramisti ruvestini. Così restano fissati i periodi V e IV di Anzi. Il III periodo, la fase classica lucana, di una vigoria e forza inimitabili, dovette cadere circa nel tempo della massima espansione lucana, cioè tra il 345, quando i Tarentini furono costretti a rivolgersi a Roma sotto la minaccia lucana, e il 298, quando i Romani si allearono col forte popolo: e così questo III periodo viene ad essere ragionevolmente coevo dell'equivalente III periodo di Ruvo. Il primo periodo poi è parallelo al I periodo di Ruvo, e così viene fissato anche il II.

Quanto ad Armento, non potremmo dire perchè la produzione cominciasse solo col II periodo di Ruvo; possiamo però benissimo connettere la fine della sua produzione agli avvenimenti svoltisi a Grumentum, l'odierna Saponara, che dista da Armento non più di 15 km. Nel 215 i Cartaginesi vi riportarono una grande disfatta, e fu probabilmente allora che quella città si dette ai Romani: nel 207 Annibale cercò di riprenderla. Col 215 circa possiamo supporre quasi finita la produzione di Armento. La divisione dei varî periodi si può fare per analogia con Ruvo, restando prima ben fermo che il primo periodo di Armento fu coevo al II di Ruvo.

Per Pesto invece riesce molto chiaro perchè ivi l'arte vascolare tardasse a manifestarsi. Presa verso il 400 dai Lucani, perdette ogni carattere greco, nè gli eventi successivi furono più favorevoli agli italioti, vinti nel 390 a Lao e nel 389 a Caulonia. I primi periodi di Ruvo, mezzo greci, non poterono dunque trovar buona accoglienza a Pesto dove invece logicamente incontrò favore l'arte, veramente lucana, del III periodo di Anzi. Ecco perchè solo in questa età Pesto entra nel novero delle officine vascolari. La data di questo inizio, circa il 350, è verosimile se pensiamo che il fiorire dell'arte lucana a Pesto presuppone un certo quieto vivere, e che alcuni decennî prima lottavano ancora gli italioti contro i Lucani invasori. Nè men chiaro riesce perchè a Pesto manchi un ultimo periodo corrispondente al V periodo di Anzi o di Ruvo: pensiamo solo che nel 273 fu fondata la colonia romana di Pesto, cioè verso la fine del II periodo.

Passando ora alla Campania, conviene notare che l'intera produzione si svolse qui dopo le primissime conquiste romane: con che però per nulla si infirma il nostro sistema, poichè il primo avvento della signoria romana in Campania non fu punto ostile alla società e alla civiltà campane. È noto infatti che ivi, fino alla definitiva conquista del 211, rimasero in vigore tanto il magistrato capo della federazione, quanto quelli delle singole città, e che la società campana continuò nel suo sviluppo. Solo con il 211 assistiamo alla distruzione e alla demolizione voluta e pensata della compagine campana: non dunque le prime conquiste romane, ma sì bene quest'ultima data fatale ha per noi valore.

Tra le officine campane, Saticula è, come ho detto, una eccezione, poichè unica essa subì il dominio diretto dell'arte greca,

ivi introdotta da ceramisti greci. Fu una fase di vigorosa produzione, la quale dove' cessare quando un qualche cospicuo avvenimento disperse bensì gli elementi greci, ma lasciò intatta e libera di evolversi la civiltà campana. Alludo alla fondazione della colonia romana del 313, seguìta alla disfatta del 314, la quale disperse bensì gli italioti, ma permise che la civiltà campana permanesse, dando origine al II periodo di Saticula, e indi al III, diversi del tutto dal I, senz'ombra di atticismo, veramente campani. Tra il 313 e il 211 si svolgono dunque i periodi saticulani II e III, il primo dei quali, per alcuni suoi caratteri, può porsi coevo del IV di Ruvo. Così io suppongo che il I di Ruvo e il I di Saticula fossero coevi, benchè derivassero, il primo dallo stile attico fiorito e il secondo, dai vasi attici ultimi: forme d'arte che non furono coeve, ma succedanee. E non senza ragione, poichè, se il principio già enunciato ha valore, il primo stile di Saticula, opera diretta di ceramisti attici, fu coevo dei corrispondenti vasi attici, mentre lo stile ruvestino midiaco, opera di derivazione artistica, fiorì in ritardo rispetto ai modelli attici, sì che le due fasi artistiche vennero a trovarsi, nelle due regioni, contemporanee.

Anche le varie fasi delle officine cumane si svolsero dopo la conquista romana che avvenne nel 334, mentre nel 318 essa fu aggregata alla giurisdizione di Capua: ma poichè Cuma pur produsse, a differenza delle altre fabbriche campane, alcuni vasi di soggetto greco e di stile, fino a un certo segno, midiaco, noi attribuiremo questa scarsa produzione agli ultimi aneliti della coltura greca, ivi ancora sopravvissuta alla conquista sannitica, assegnandola appunto alla fine del secolo IV. circa tra le date suddette. Il 311 segna dunque la fine del I periodo di Cuma; il secondo, per ragioni stilistiche, è parallelo al IV di Ruvo; il III finisce col 211.

Abella, infine, lavorò pur essa sotto la signoria romana, la quale vi si iniziò col 314. Vi manca pure quell'ombra di ceramica atticizzante che si osserva a Cuma. La produzione è schiettamente locale, e finisce col 211.

Tutti questi fatti vengono confermati dalla numismatica, in quanto la monetazione greca è una prova che la società greca, e quindi le costumanze greche, erano ancora in pieno fiore: la monetazione romana con leggenda greca ci dice che la signoria romana

s'era bensì affermata, ma non ancora aveva distrutto gli elementi greci o italioti: la monetazione romana ci avverte che ormai è la latinità che trionfa. Per questi rispetti, le monete non solo confermano i risultati dell'indagine storica, ma ci insegnano ad attribuire agli eventi storici il loro giusto valore per tutto quel che riguarda la società, le costumanze, le credenze locali, e in prima linea, quindi, la ceramica.

Ora, il tardo affermarsi del dominio romano a Ruvo si rispecchia nella monetazione che rimane greca fino al III secolo, mentre a Canosa, circa intorno al 300, si nota la monetazione romana bensì ma con leggenda greca, il che conferma la supposizione che gli elementi locali non venissero distrutti con la resa del 318, per quanto assai prima che a Ruvo. A Pesto, intorno al 268 comincia la monetazione romana con leggenda semigreca; invece in Campania le monete dimostrano che l'elemento paesano rimase in piena vita anche dopo la conquista romana: infatti a Capua le monete romano-campane con leggenda osca durarono fino al 211; a Nola la monetazione greca cessò bensì con la conquista del 313, ma per rifiorire alquanto intorno al 270; a Cuma la monetazione rimase greca fino a mezzo il III secolo (1).

L'accordo tra le vicende politiche e la monetazione ci avverte dunque che gli eventi storici nei quali si impernia il nostro sistema, ebbero veramente una grande importanza sociale e civile, nè poterono svolgersi senza che l'industria dei vasi se ne risentisse. Le basi storiche della nostra cronologia sono dunque inoppugnabili; ma poichè alla cronologia strettamente storica mancano quella larghezza e quella elasticità che sono necessarie perchè possa veramente segnare le fasi di una evoluzione artistica, noi prenderemo le date significative della storia in un senso più largo e comprensivo, e cioè in cifra tonda, come del resto sempre si fa, e si deve sempre fare in simili cronologie: invece del 272, il 250; invece del 318, il 300; invece del 211, il 200. Allora *automaticamente* il tempo riesce diviso in periodi di 50 anni, *ciascuno*

(1) Cfr. Head, *Hist. num.* 1911, pp. 48-49, 45, 46, 82, 35, 41, 36, 37; Sambon, *Mon. ant. Italie*, p. 385, 147-148.

dei quali viene a corrispondere a una fase artistica: e ne risulta questa tabella:

REGIONI	FABBRICHE	450-400	400-350	350-300	300-250	250-200
Apulia	Ruvo	I	II	III	IV	V
	Bari	I				
	Canosa			I	II	
Lucania	Anzi	I	II	III	IV	V
	Armento		I	II	III	IV
	Pesto			I	II	
Campania	Saticula			I	II	III
	Cuma			I	II	III
	Abella				I	II

Questo sistema cronologico non si fonda sui soliti criterî stilistici, così in voga tra gli archeologi e contro i quali ho altre volte levato la voce, ma su gli indiscutibili dati della storia: e viene a trovarsi in pieno accordo, per un lato, con l'età assegnata dai più autorevoli archeologi all'inizio della ceramica apula; per l'altro con la cronologia attribuita alla ceramica calena, succedanea della pittura vascolare (1). Essa segna dunque un'êra nuova nella conoscenza della ceramica italiota, ma non sconvolge nè turba nulla di quanto la scienza ha accertato: l'archeologo, il numismatico e lo storico la possono egualmente accettare. Se dubbio dovesse sorgere, prego di attendere gli altri miei scritti, nei quali tratterò le singole officine.

VITTORIO MACCHIORO.

Napoli, dicembre 1911.

(1) Pagenstecher, *Calen. Reliefkeramik*, p. 165 ss.

DIE HERKUNFT DER ROEMISCHEN SKLAVEN (1)

II. Die Rechtsgründe der Unfreiheit.

Die Sklaverei ist so alt wie die Menschheit in ihrer geschichtlichen Existenz selbst. Nach dem natürlichen Rechte zwar hat jedes Individuum Anspruch auf den Besitz der persönlichen Freiheit, jedoch nur so lange, als es diesen aus eigener Kraft gegen das

(1) S. diese Mitt. Bd. XXV S. 223 ff. (im Folgenden zitiert M.). — Einige Nachträge zu der dort (S. 225 ff.) gegebenen Uebersicht über die Herkunftsangaben der Sklaven mögen hier Platz finden. S. 225 (Syrien): *ἀπελεύθερος* (Ap. Claudii Pulchri) *Σύρος τὸ γένος* (J. 72): Plut. Luc. 21. — S. 230 (Indien): '*spadones Indici*': Marc. Dig. XXXIX 4, 16, 7. — S. 231 (Britannien): *κομίζεται ἐξ αὐτῆς . . . ἀνδράποδα*: Strabo IV 5, 2 p. 199 (vgl. p. 200; *ἀντίπαιδας εἴδομεν ἡμεῖς ἐν Ῥώμῃ*). — '*utque purpurea intexti tollant aulaea Britanni*': Verg. georg. III 25 (vgl. Serv. z. d. St.). — S. 232 (Alexandria): *Eucaerus natione Alexandrinus canere tibiis doctus* (J. 62): Tac. ann. XIV 60 (vgl. 61 *tibicen Aegyptius*). — '*mixtus Phariis venalis mercibus infans*': Stat. silv. II 1, 73 (ähnlich V 5, 66 f.). — (Syrien): '*agmina Syrorum*': Stat. silv. I 6, 72. — S. 233 (Iudaea): *ἦν δὲ ἡ Ἀχμὴ Ἰουδαία μὲν τὸ γένος, ἐδούλευε δὲ Ἰουλίᾳ τῇ Καίσαρος γυναικί*: Ioseph. ant. Iud. XVII 141; vgl. bell. Iud. I 641. — S. 234 (Pontus): *servus e Ponto sive, ut alii tradidere, libertinus ex Italia, citharae et cantus peritus* (der falsche Nero): Tac. hist. II 8. — S. 236 (Griechenland): *Pallas* (Claudii Aug. lib.) *regibus Arcadiae ortus*: Tac. ann. XII 53. — S. 238 (Raetien): Ein Freigelassener Namens *Raetus* C. V 1848. — S. 239 (Gallien [Belgica]): *Terminalis Treve i* (*alumnus*): C. XIII 2032. — (Tarraconensis): *Pipercla domo Valeria Leubana*: C. VI 24212. — S. 240 (Mauretanien): . . . *Aug. lib. . . . Caesariens*[*is*]: C. VIII 21013. — *Caelius Italicus dup*(*licarius*) *verna Salditanus*: C. VIII 21558. — S. 242 (Italien): *Publicia Rhodope nat*(*ione*) *Italic*(*a*) (*lib*): Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. 1907 p. 121. — S. 244 (Italien [reg. X]): *Sex. Varinius Sex. l. Apollonius Concord*(*iensis*): C. V 2869. — (*Vernae*): *Staphylus Aug. a manu verna Caprin . . .* : C. VI 8409 (Tiberius).

Recht des Stärkeren, die Gewalt, zu verteidigen vermag. Mit der Bildung und Ausbildung der staatlichen Gemeinschaft kommt das Recht auf, sei es usuell oder konstitutionell, ohne das kein Gesellschaftsleben möglich ist. An die Stelle des auf Selbstschutz angewiesenen Individuums tritt als Schützer der persönlichen Freiheit nunmehr der Staat, der berufene Hüter des Rechts. Allein die Sklaverei als solche bleibt bestehen; nur wird sie aus einem Institut der Gewalt ein Institut des Rechts, und zwar, da sie zunächst und in erster Linie an den von völkischem Dasein untrennbaren Krieg und die Kriegsgefangenschaft geknüpft, somit allen Völkern gemein ist, des Völkerrechts. Als solches, als eine Menschensatzung, die, wenn auch allgemein verbreitet und allgemein gültig, von Haus aus in Widerspruch steht mit dem natürlichen Recht, erscheint sie der römischen Rechtstheorie (1). Indes das *ius gentium* bleibt in dieser Frage auf die Dauer nicht allein zuständig. Mit der Entwicklung und zunehmenden Verwicklung der gesamten Rechtsverhältnisse vervielfältigen sich die rechtlichen Bedingungen, unter denen die Versetzung in den *status servitutis* erfolgt, und greifen über in das Civilrecht. So kommt es, dass die Rechtsgründe der Unfreiheit sich scheiden in solche völkerrechtlicher und solche civilrechtlicher Natur. Zu den ersteren gehört die Kriegsgefangenschaft und, nach Marcian (2), auch die unfreie Geburt, zu den letzteren hauptsächlich die Aussetzung und der Verkauf der Kinder seitens der Eltern, sowie der freiwillige Selbstverkauf. Zweifelhaft bleibt dabei die Stellung der *servi nati*. Das Einfachste und Natürlichste wird sein, sie als besondere Kategorie zu fassen und den *servi facti* zu coordinieren, gemäss dem Einteilungsprinzip des Iustinianischen Rechtsbuches (3):

Servi aut nascuntur aut fiunt:
1) *nascuntur ex ancillis nostris.*
2) *fiunt*
a) aut iure gentium ...
b) aut iure civili ...

(1) Iust. inst. I 2, 2; Dig. I 1, 4 = inst. I 5 pr.; Dig. I 5, 4. 1 = inst. I 3, 2.

(2) Dig. I 5, 5. 1; vgl. Gaius inst. I 82.

(3) Inst. I 3, 4; anders Marcian (A. 2).

Man verfällt also der Knechtschaft entweder durch Geburt oder durch äussere Umstände. Welches diese im einzelnen sind, wird unter Anwendung der im ersten Abschnitt gewonnenen Ergebnisse im folgenden zu untersuchen sein.

Ueber den ersten und vielleicht häufigsten (1) Rechtsgrund, die unfreie Geburt, kann ich mich, da er das Thema dieser Untersuchung nicht eigentlich angeht, kurz fassen. Sie ist bekanntlich nach völkerrechtlicher Regel bedingt durch die Unfreiheit der Mutter (2), wie denn umgekehrt für die Ingenuität ebenfalls die *libertas* nicht des Vaters, sondern der Mutter entscheidend ist (3), nach dem Satze *qui nascitur iure gentium matris condicionem sequitur*. Man ist in dieser Beziehung ausserordentlich weitherzig verfahren und hat sogar die Sprösslinge gewesener Sklavinnen, die noch in deren Sklavenschaft gezeugt worden sind, ja auch die von Sklavinnen selbst, falls die Empfängnis vor dem (etwa auf Grund des *SC. Claudianum* (4) erfolgten) Verluste der Freiheit stattgehabt hat oder zwischen Empfängnis und Geburt eine auch noch so kurze Unterbrechung der Knechtschaft (durch Freilassung und strafweise Wiederaufhebung derselben) eingetreten ist, als freigeboren passieren lassen (5). Rechtlich begründet ist somit die Un-

(1) Vgl. Petron 53, 2: *VII kalendas Sextiles: in praedio Cumano, quod est Trimalchionis, nati sunt pueri XXV, puellae XL*, was natürlich ins Lächerliche übertrieben ist, aber doch durch die Inschriften mit ihren ungemein zahlreichen Erwähnungen von *vernae* einigermassen bestätigt wird. Nebenbei bemerkt wird auf diesen hier und da dem *verna* der *empticius* gegenübergestellt, wie C. VI 8919. 33795.

(2) Gaius inst. I 82: *ex ancilla et libero iure gentium servus nascitur, et contra ex libera et servo liber nascitur*. Daher *qui ex ancillis nostris nascuntur* (S. 190 A. 3) und C. II 3354 *Nusatita puer serve pronatus natione Tracie*. Das ist allezeit geltendes Recht gewesen mit einer vorübergehenden Ausnahme unter Claudius (Gaius I 84) und der durch ein unbekanntes Gesetz vorgesehenen und bis auf Gaius Zeit gültig gebliebenen Einschränkung *ut ex libera et servo alieno, quem sciebat servum esse, servi nascantur* (ebd. 86; vgl. unten S. 214 A. 5).

(3) Iust. inst. I 4 pr.; vgl. Marcian. Dig. I 5, 5, 2; Gaius inst. I 82 (A. 2).

(4) S. unten S. 213 ff.

(5) Marcian. Dig. I 5, 5, 2. 3 = Iust. inst. I 4 pr.; Gaius inst. I 88. 89. 91; Paulus sent. II 24, 1-3. — Die in der Inschrift von Ostia C. XIV 309 genannten *Calpurnia L. f. Chia verna, Calpurnia L. f. Ampliata*

freiheit durch Geburt nur in dem Falle, wenn die Mutter als Sklavin geboren und auch als Sklavin empfangen hat und während der ganzen Zwischenzeit Sklavin gewesen ist.

Die *servi facti*, mit denen wir uns hier im wesentlichen zu beschäftigen haben, scheiden sich ihrer Herkunft nach in Inländer und Ausländer. Prüfen wir zunächst, welche Ursachen den Uebertritt der letzteren in die römische Sklavenschaft herbeiführen. An erster Stelle ist hier natürlich die Kriegsgefangenschaft zu nennen (1), die in ältester Zeit so gut wie ausschliesslich, in späterer wenigstens zum guten Teil dem Staate die Sklaven geliefert hat. Sie ist wie die gewöhnliche, so die völkerrechtlich allein anerkannte und, soweit wir die Verhältnisse der geschichtlichen Zeit zu überblicken vermögen, älteste Form der gewaltsamen Versetzung in die Unfreiheit; wie denn auch die eine der beiden herkömmlichen und, wie es scheint, in die primitiven Rechtszustände der Urzeit zurückreichenden Bezeichnungen für den Knecht, *mancipium*, von der juristischen Gelehrsamkeit geradezu davon hergeleitet und mit *captivus* gleichgesetzt wird (2). — Das Verfahren, durch das der Kriegsgefangene zum Sklaven wird, ist bekannt. Die übliche Praxis ist der freihändige Verkauf *sub corona* oder *sub hasta*, der in der Regel gleich nach gewonnener Schlacht auf dem Kampfplatze oder vor den Toren der eroberten Stadt vor sich geht (3). Käufer sind die Händler oder deren Beauftragte, die dem Heere ins Feld zu folgen pflegen. Nicht selten kam es auch vor, dass die Beute vom

vern(a), *L. Calpurnius L. f. Felix vern a*) sind nach der zweifellos richtigen Erklärung Mommsens nicht als wirkliche *vernae*, sondern als im Hause des Patrons geborene Kinder von Freigelassenen anzusehen.

(1) Siehe jetzt Koester, *de captivis Romanorum* (Diss. Giessen 1904).

(2) Florent. Dig. I 5, 4, 3: *mancipia vero dicta, quod ab hostibus manu capiantur*; ebenso Iust. inst. I 3, 3. Die sonstigen Erklärungen des Wortes (z. B. Varro de LL. VI 85, womit Paulus-Festus p. 128 M. zu vergleichen ist; Isid. orig. IX 4, 45) kennen diese Beziehung auf die Kriegsgefangenschaft nicht. — Das bekannte Sprüchwort '*quot servi tot hostes*' lautete nach Ansicht des Sinnius Capito ursprünglich '*quot hostis tot servi*', *quod* (so Momms.) *captivi fere ad servitutem adducebantur* (Festus p. 261 M.).

(3) Zuweilen werden bestimmte Bedingungen daran geknüpft, wie die *ne in vicina regione servirent neve intra tricensimum annum liberarentur* (Suet. Aug. 21; vgl. Dio LIII 25, 4, wo die Prohibitivfrist der Freilassung 20 Jahre beträgt).

Feldherrn ganz oder teilweise den Soldaten überlassen ward [1]; doch wanderte sie auch in solchen Fällen zumeist in die Hände der Händler. Die Zahl der auf diese Weise in die Knechtschaft Geratenen war bisweilen eine ganz ungeheure, sodass das betreffende Volkselement in der Sklavenschaft zeitweilig stark hervortreten mochte [2]. Sie belief sich beispielsweise nach der Einnahme der einen Stadt der Aduatuker im Jahre 57 v. Chr. auf 53000 Köpfe, die vom Fleck weg in Bausch und Bogen von römischen Spekulanten aufgekauft wurden [3], und die Gesamtmasse der im gallischen Kriege erbeuteten und in die Sklaverei verkauften Menschen soll in runder Summe eine Million betragen haben [4]. Auf Angehörige des herrschenden Volkes, die während eines Bürgerkrieges in die Hände des Gegners fallen, findet das geschilderte Verfahren nach herkömmlichem Recht keine Anwendung; sie bleiben in der Regel vom Lose der Knechtschaft verschont [5], wo nicht die beutegierige Soldateska beim Plündern auf eigene Faust den Menschenfang betreibt [6]. In den inschriftlichen Herkunftsangaben der

[1] Suet. Caes. 26: *singula interdum mancipia e praeda viritim dedit.* Einzelne Fälle bei Caes. bell. Gall. VI 3, 2; VII 89, 5 (*ex reliquis captivis toti exercitui capita singula praedae nomine distribuit*); bell. Alex. 19, 1 (6000 : 18, 4); Dio LI 21, 7. So ist es denn Soldatenanschauung, dass *expugnatae urbis praedam ad militem, deditae ad duces pertinere* (Tac. hist. III 19).

[2] Vgl. Cic. Tuscul. III 22, 53: *Karthaginienses multi Romae servierunt, Macedones rege Perse capto* und M. S. 227 (Beutesklaven aus dem Kimbernkriege), 247 A. 1.

[3] Caes. bell. Gall. II 33, 6-7.

[4] Appian. Celt. 1, 2; Plut. Caes. 15 (vgl. Pomp. 67). Die Angabe geht, wie ich glaube und an anderer Stelle des Näheren auszuführen gedenke, zurück auf die Akten des gallischen Triumphes, wohl nicht direkt, sondern durch eine Zwischeninstanz (vermutlich Asinius Pollio). Zitiert werden die *acta triumphorum* von Plinius n. h. XXXVII 12 (vgl. VII 98) und in den Quellenverzeichnissen zu Buch V und XXXVII (vgl. darüber Kubitschek b. Pauly-Wissowa RE. I, 300).

[5] Tac. hist. II 44: *neque enim civilibus bellis capti in praedam vertuntur*; Ulpian. Dig. XLIX 15, 21, 1: *in civilibus dissensionibus ... qui in alterutras partes discedent, vice hostium non sunt eorum, inter quos iura captivitatium ... fuerint. et ideo captos et venumdatos posteaque manumissos placuit supervacuo repetere a principe ingenuitatem, quam nulla captivitate amiserant.*

[6] Tac. hist. III 33. 34. Bei der Vergewaltigung des Helvetiergaues durch Vitellianische Truppen *multa (hominum milia) sub corona venumdata* (ebd. I 68).

Sklaven geschieht der *captivitas* selten Erwähnung. In den Fällen, wo sie vermerkt wird — ich finde im ganzen nur vier (1), alle aus verhältnismässig früher Zeit — handelt es sich um einen Sklaven aus der Mithridatischen Beute, einen Parther, eine Jüdin aus Jerusalem und einen Freigelassenen unbestimmter Nationalität.

Ausser durch Kriegsgefangenschaft können Ausländer auch durch Schenkung oder Erbschaft (2) vonseiten fremder Dynasten und durch Einziehung von erledigtem oder für verfallen erklärtem Königsgut in römischen Besitz gelangen. Namentlich zur Zeit der Republik, als das Staatsgebiet noch allenthalben von Ausland umgeben war und die Pflege der auswärtigen Beziehungen eine Hauptrolle spielte, werden sich derartige Fälle häufiger ereignet haben. Bekannt sind nur wenige, wie die Uebersendung - indischer - (also besonders seltener) Sklaven an den Statthalter von Gallien Q. Caecilius Metellus Celer im Jahre 62 v. Chr., durch die ein ungenannter - Suebenkönig -, ohne Zweifel Ariovist, sich dessen Gunst zu gewinnen suchte (3), und die Einziehung der *familia* des verstorbenen Königs Ptolemaeus von Cypern und ihre Ueberführung nach Rom durch den als Regierungskommissar fungierenden jüngeren Cato im Jahre 56 v. Chr. (4). Aber dass im internationalen Freundschafts- und Höflichkeitsaustausch, wo es ohne *munera* nicht abging (5), unter diesen eine Sklavensendung nichts Ungewöhnliches war, zeigt nicht minder das von römischer Seite in der Hinsicht gegebene Beispiel (6).

(1) C. VI 5639; XI 137; X 1971; VI 11712 (M. S. 225. 230. 233. 231).

(2) Aus solchen Erbschaften stammt offenbar eine Anzahl der inschriftlich erwähnten kaiserlichen Sklaven mit Doppelnamen, wie die *Amyntiani, Archelaiani, Herodiani, Iubatiani, Ptolemaeani, Pylaemeniani* (sämtlich der iulischen Epoche angehörig); s. Hülsen in dies. Mitt. III (1888) S. 223 ff.; Hirschfeld, Klio II (1902) S. 48 f. Vgl. auch Ioseph. ant. Iud. XVII 190 = bell. Iud. I 646 (Herodes); Tac. ann. XIV 31 (Prasutagus *rex Icenorum*).

(3) Nepos bei Mela III 45 = Plin. n. h. II 170; meine 'Germ. im röm. Dienst' S. 2 f.; L. Schmidt, Hermes XLII (1907) S. 509 f.

(4) Dio XXXIX 22, 4. 23, 2.

(5) Mommsen, Staatsrecht III S. 592.

(6) Suet. Caes. 28: *nec minore studio reges ... per terrarum orbem adliciebat, aliis captivorum milia dono offerens, aliis ... aurilia submittens.*

Schliesslich hat auch der Handelsverkehr mit dem Auslande den Sklavenbezug von dort vermittelt, in grösserem Umfange wie erklärlich in der republikanischen als in der Kaiserzeit. Aber auch in dieser ist die Bedeutung des Importes, der in der Hauptsache in den Händen berufsmässiger Händler gelegen haben wird, gewiss nicht gering zu veranschlagen, wenngleich sie in unserer Ueberlieferung nicht weiter zum Ausdruck gelangt. Auch auf welche Gebiete das Einfuhrgeschäft in der letzteren Epoche sich vorzugsweise erstreckt hat, vermögen wir nicht mit Bestimmtheit zu sagen (1); doch scheinen, nach den uns vorliegenden Angaben zu urteilen, vorwiegend der Osten und der Süden, insonderheit Aethiopien und Arabien daran beteiligt gewesen zu sein (2). Alles in allem sind jedoch diese letzterwähnten Möglichkeiten des Sklavenbezuges aus dem Auslande für die Praxis nur von secundärer Bedeutung gewesen. Was das römische Reich an fremdländischen Sklaven besass, verdankte es in erster Reihe den Waffentaten seiner Legionen.

Zur Deckung des Bedarfes reichte in ältester Zeit die durch Kriegsgefangenschaft und durch Selbstvermehrung der *familia* gewonnene Sklavenmenge hin. Aber mit dem Umschwung und Aufschwung, der mit dem Eintritt Roms in die Reihe der Grossmächte und namentlich seit der Begründung seiner Weltmachtstellung auf allen Gebieten des wirtschaftlichen Lebens sich vollzog, änderten sich auch die Grundsätze in der Sklavenhaltung. Die Umwandlung des Kleinbauernbesitzes in grosse Grundherrschaften, das Aufblühen der gewerblichen Tätigkeit und ihre Industrialisierung riefen eine ausserordentliche Nachfrage nach billigen Arbeitskräften hervor. Was Wunder, dass die Spekulation sich dieses

(1) Worauf Mommsens Bemerkung Ges. Schr. III S. 17 A. 3, es habe 'eine starke Sklaveneinfuhr von der Nordküste des schwarzen Meeres und aus dem inneren Asien über Galatien' bestanden, sich gründet, weiss ich nicht; er selbst gesteht zu, dass er 'die Spuren davon in den Heimatangaben der unfreien Leute nicht nachzuweisen vermag'.

(2) M. S. 229 f. 248. Auf diesen Importhandel weist ausser Marcian. Dig. XXXIX 4, 16, 7. wo unter den *species pertinentes ad vectigal* 'spadones *Indici*' erwähnt werden, die Notiz bei Plin. n. h. VII 74 über den Riesen Gabbara (*ex Arabia advectus*). Zwei andere bei Tac. Agr. 28. 39 (M. S. 231) beziehen sich auf den Handelsverkehr an der germanischen Grenze. Den Import aus Britannien bezeugt Strabo (oben S. 189 A. 1).

Gebietes bemächtigte und aus der Sklavenlieferung einen eigenen Erwerbszweig machte. Vor keinem Mittel scheute man zurück, um der vielbegehrten Ware habhaft zu werden, und als das einfachste und einträglichste stellte sich der Menschenfang heraus. Wie die Sklaverei überhaupt aus dem Menschenraube geboren ist, so hat er, solange diese als rechtliche Einrichtung bestand, nicht de iure, aber de facto geblüht, und alle in den grossen Kulturstaaten, zuletzt auch im römischen Weltreich von Regierungswegen unternommenen Versuche dem Uebel zu steuern haben es wohl zeitweilig zu unterdrücken, aber nie ganz auszurotten vermocht. Damals, als die Sklavenfängerei für Rom eine gewisse Bedeutung gewann, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., waren alle Gebiete, in denen sie betrieben ward, Ausland. So verschlug es dem Gewissen der Regierenden, die als Grossgrundbesitzer zumeist selber an reichlicher Zufuhr von wohlfeilem Arbeitermaterial interessiert waren, wenig, dass das Faustrecht hier Platz griff und sie durch stillschweigende Duldung dieser Zustände sich zu Mitschuldigen machten. Das Eldorado der Sklavenjäger und Sklavenhändler jener Zeit war das menschenreiche Kleinasien samt dem benachbarten Syrien. Von zwei Seiten ward hier auf die unkriegerische und energielose Bevölkerung Jagd gemacht, einesteils von den kilikischen Piraten, die der Schrecken der Meere und Küstenlandschaften waren und den Menschenfang als Beruf ausübten (1), andernteils, seit die Römer selbst durch den Anheimfall des Attalidenreiches im Osten festen Fuss gefasst hatten, von den dort waltenden Steuerpächtern. Suchten die Freibeuterschiffe hauptsächlich die Inseln und die offenen Küstenstädte heim, so machten die Publicanen die angrenzenden Clientelstaaten zum Schauplatz ihres Treibens. Wie diese Leute hier gehaust haben, zeigt die bewegliche Klage des Bithynerkönigs Nikomedes, dass fast die Mehrzahl seiner Untertanen ihm von den Zöllnern gestohlen sei und in römischen Landen Sklavendienste verrichte (2) Schliesslich sah sich der Senat

(1) Strabo XIV 5, 2 p. 668; Plut. Pomp. 24.

(2) Diodor XXXVI 3, 1. Zu vergleichen damit ist die Nachricht Plutarchs Luc. 20 über die Misshandlung und Aussaugung der asiatischen Provinz (*ὑπὸ τῶν τελωνῶν καὶ τῶν δανειστῶν πορθουμένη καὶ ἀνδραποδιζομένη, πιπράσκειν ἰδίᾳ μὲν υἱοὺς εὐπρεπεῖς θυγατέρας τε παρθένους ... ἀναγκαζομένων*).

wohl oder übel genötigt, gegen das überhandnehmende Unwesen einzuschreiten und durch einen diesbezüglichen Beschluss (1) die Unantastbarkeit der *socii* sicherzustellen. Solchen Umfang hatte der von den römischen Kaufleuten organisierte überseeische Menschenhandel angenommen, dass beispielsweise in Delos, dem Centrum des Transitverkehrs von Ost nach West, der tägliche Umsatz zu Zeiten Tausende von Köpfen betrug (2), wozu die andere Angabe (3) stimmt, dass die Zahl der infolge des oben erwähnten Senatsbeschlusses in Freiheit gesetzten Sklaven allein in Sicilien binnen weniger Tage auf über 800 stieg. Alle die Syrer, Kiliker, Bithyner, denen wir in der Uebersicht über die Nationalitätsangaben begegnet sind (4) und die zur Zeit der grossen Sklavenaufstände förmliche Heere gebildet haben, sind solche Opfer der Menschenjagden gewesen. So wird der Rechtsgrundsatz, dass nur Kriegsgefangenschaft die Knechtschaft des freien Ausländers begründe, in dieser Epoche wenigstens durchbrochen und die vom Völkerrecht sanctionierte *captivitas* in ihrer Bedeutung als Rechtsgrund der Unfreiheit von dem mit Recht und Gesetz schlechthin unvereinbaren Menschenraube vorübergehend in den Hintergrund gedrängt.

Indes die gewaltsame Sklavenpressung hat, wie schon bemerkt, keineswegs auf Ausländer sich beschränkt. Auch in den Provinzen und selbst in Italien sind je nach der strafferen oder laxeren Handhabung der Sicherheitspolizei bald seltener, bald häufiger Fälle von Freiheitsberaubung vorgekommen, und es hat gewiss auch hier Leute gegeben, die geradezu ein Gewerbe daraus machten. Besonders beliebt war der Kinderdiebstahl (5), einmal weil

(1) *Ὅπως μηδεὶς σύμμαχος ἐλεύθερος ἐν ἐπαρχίᾳ δουλεύῃ καὶ τῆς τούτων ἐλευθερώσεως οἱ στρατηγοὶ πρόνοιαν ποιῶνται* (Diodor XXXVI 3, 2).

(2) Strabo XIV 5, 2 p. 668: *Δῆλος δυναμένη μυριάδας ἀνδραπόδων αὐθημερὸν καὶ δέξασθαι καὶ ἀποπέμψαι, ὥστε καὶ παροιμίαν γενέσθαι διὰ τοῦτο « ἔμπορε, κατάπλευσον, ἐξελοῦ, πάντα πέπρασται »*.

(3) Diodor XXXVI 3, 2.

(4) M. S. 225, 226.

(5) Erwähnt von Suet. de gramm. 15 (M. S. 229); Gaius inst. III 199; Dig. XL 12, 6; Ulpian. ebd. 12, 12, 1; Cod. Theod. IX 18, 1 = Iust. IX 20, 16 (*plagiarii, qui viventium filiorum miserandas infligunt parentibus orbitates*). Der technische Ausdruck dafür ist *subripere*, während man vom Erwachsenen *abducere* sagt (S. 198 A. 3).

im Getriebe der Grosstadt sich ausserordentlich leicht Gelegenheit dazu bot, sodann weil das Risiko dabei verhältnismässig gering, der Gewinn aber bei der leichten Verkäuflichkeit Jugendlicher stets lohnend war. Ebenso leicht zu bewerkstelligen war die Verschleppung Schwachsinniger, und so ist auch dieses Delikt der Gerichtspraxis nicht unbekannt (1). Solchen hilflosen Personen, die durch die verbrecherische Tätigkeit der *plagiarii* ihre Freiheit eingebüsst haben, lässt das Recht in besonderem Masse Schutz und Fürsorge angedeihen, indem es verstattet, dass auch Fremde sich ihrer Sache annehmen und das *ius litigandi pro libertate* für sie ausüben (2). Wenn sich der Menschenräuber seine Opfer mit Vorliebe unter den Kindern suchte, so verschmähte er es doch durchaus nicht, bei günstiger Gelegenheit und Aussicht auf Erfolg auch Erwachsene anzufallen. Namentlich dem einsamen Wanderer auf der Landstrasse mochte es passieren, dass er unversehens in einen Hinterhalt von Banditen fiel, ausgeplündert, fortgeschleppt und an den ersten besten Hehler verkauft ward. Derartige Ueberfälle ereigneten sich gleicherweise in den Provinzen wie im Stammlande und wuchsen sich zu Zeiten, vornehmlich wenn Bürgerkrieg die Garantien der öffentlichen Ruhe und Ordnung aufhob, zu einer wahren Kalamität aus (3). Selbst die Reichshauptstadt blieb von dem dreisten Treiben der *grassatores* und *plagiarii* nicht verschont, und es ist gewiss keinesfalls nur ein Zeichen der Zeit, wenn im Jahre 287 der Stadtpräfekt Iunius Maximus die kaiser-

(1) Gaius Dig. XL 12, 6. — Sogar der unerhörte Fall hat sich zugetragen, dass der Herr von seinem eigenen Gesinde nach auswärts als Sklave verkauft wurde (Cod. Inst. IV 55, 4 v. J. 224).

(2) Gaius a. a. O.

(3) So in den Jahren der allgemeinen Verwirrung vor der Begründung des Principates, wo *grassatorum plurimi palam se ferebant succincti ferro, quasi tuendi sui causa et rapti per agros viatores sine discrimine liberi servique ergastulis possessorum supprimebantur* (Suet. Aug. 32). Auch inschriftlich wird der Menschenraub erwähnt, wie C. III 2544 (Salonae): *abductus a latronil[us] ann(orum) XXXV* (*abductus* technisch gebraucht wie Cod. Inst. VII 14, 12; IX 20, 11; Dig. XXI 1. 17. 7). Ueberhaupt werfen die Inschriften mit ihren überaus häufigen Meldungen von Mord und Totschlag (meist in der lakonischen Form *interfectus* (*deceptus*) *a latronibus*) ein grelles Licht auf die Sicherheitszustände im Reich, speziell in den östlichen Provinzen.

liche Autorität zu nachdrücklicher Abwehr dieser Plage anruft (1). Man kann der Centralgewalt das Zeugnis nicht versagen, dass sie sich allezeit redlich bestrebt hat, hier Abhilfe zu schaffen und durch polizeiliche und gesetzgeberische Massnahmen den Schutz von Leben, Freiheit und Eigentum zu verbürgen (2). Für Italien schuf schon Augustus eine Landgendarmerie, die das Banditenunwesen niederhalten sollte (3); Tiberius, in allem der Hüter der Traditionen seines Vorgängers, verstärkte sie noch (4). Hand in Hand damit gehen die Bemühungen der Gesetzgebung und Criminaljustiz, dem Brigantentum und seiner speziellen Abart, den Menschenfängern, das Handwerk zu legen. In Anknüpfung an die *lex Fabia de plagiariis* (5), die die Grundlage der gesamten späteren Rechtsprechung bildet, wird in den Erörterungen der Juristen und in den Constitutionen der Kaiser der Menschenraub, begangen an Freien, den schwersten Verbrechen gleichgestellt und nicht nur der Räuber selbst, sondern gleichermassen auch jeder wissentlich und mit Arglist handelnde Käufer und Verkäufer einer solchen Person mit der *poena capitalis* bedroht (6). Dass ein entführter und in die Sklaverei verkaufter Freier trotz des stattgehabten Verkaufs seines ursprünglichen personalrechtlichen *status* nicht verlustig geht, wird, wie es den sonstigen Rechtsanschauungen ent-

(1) *Quoniam*, heisst es in dem kaiserlichen Antwortschreiben (Cod. Iust. IX 20, 7 pr.), *servos a plagiariis alienari ex urbe significas atque ita interdum ingenuos homines eorum scelere asportari solere perscribis, horum delictorum licentiae maiore severitate occurrendum esse decernimus.*

(2) Vgl. Hirschfeld, Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1891 S. 845 ff.

(3) Suet. Aug. 32; Hirschfeld a. a. O. S. 859.

(4) Suet. Tib. 37.

(5) Callistr. Dig. XLVIII 15, 6, 2: *lege Fabia cavetur, ut liber, qui hominem ingenuum vel libertinum invitum celaverit invinctum habuerit emerit sciens dolo malo quive in eurum qua re socius erit ... eius poena teneatur*; ähnlich Coll. leg. 14, 2, 1 (Paulus); 14, 3, 4 (Ulpian. [neben Dig. a. a. O. die Hauptstelle]); vgl. auch Paul. sent. V 6, 14.

(6) Ulpian. Dig. XLVIII 15, 1; Cod. Iust. IX 20, 7, 1 (v. J. 287); 20, 15 (v. J. 294); Coll. leg. 14, 3, 6 (vgl. Paul. ebd. 14, 2, 2). Die Strafbestimmungen für die *plagiarii* sind später von Constantin I., dem grausamen Zug entsprechend, der der Rechtspflege seiner Zeit anhaftet, noch wesentlich verschärft worden: *servus quidem vel libertate donatus bestiis obiciatur, ingenuus autem gladio consumatur* (Cod. Iust. IX 20, 16 v. J. 315; ausführlicher Theod. IX 18, 1); das Mindeste war lebenslängliche Zwangsarbeit in den Bergwerken (Theod. a. a. O.).

spricht, durch kaiserliche Verordnungen (1) ausdrücklich bestätigt. Wenn somit der Menschenraub, soweit er Inländer und vor allem freigeborene zum Gegenstand hatte, vom Staate dauernd und mit den schärfsten Mitteln bekämpft worden ist, so lässt gerade das auf seine Verbreitung und seine Bedeutung für die Rekrutierung der Sklavenschaft schliessen.

Es war im ersten Abschnitt der Untersuchung der Nachweis geführt worden, dass mit dem Beginn der Kaiserzeit Ausland und Inland hinsichtlich der Sklavenlieferung die Rollen tauschen und in dieser Epoche die Provinzen einschliesslich Italiens den Hauptanteil an der Versorgung des Marktes haben. Es hatte sich namentlich auch gezeigt, in wie auffallender Weise gerade das herrschende Land in dieser Beziehung hervortritt. Dass die auf Kosten des Auslandes erfolgte gewaltige territoriale Ausdehnung des Reiches an der Umgestaltung der Verhältnisse mitgewirkt, ja sie herbeigeführt hat und herbeiführen musste, war bemerkt worden. Aber die innere Erklärung dafür steht noch aus. Wie kommt es, so müssen wir fragen, dass Leute, die auf römischem Boden von freien Eltern, sei es als Bürger sei es als Peregrine, geboren, in solcher Menge den Sklavenmarkt bevölkern, ihn geradezu beherrschen konnten. Dass die Ursachen dieser auf den ersten Blick befremdlichen und unmöglich durch die Tatsache der Existenz des Menschenraubes allein zu erklärenden Erscheinung auf dem Gebiete des *ius civile* zu suchen sind, lässt sich voraussehen und ist bereits oben angedeutet worden. Forschen wir also nach den Gründen, die rechtlich für den Freiheitsverlust solcher Personen in Frage kommen könnten.

Unter den in der Uebersicht aufgeführten Herkunftsangaben finden sich zwei (2), die in annähernd gleichlautender Fassung den Vermerk enthalten: *natus ingenuus, sed expositus*. Der Umstand, der in diesen beiden Fällen die Unfreiheit begründet, ist also Kindesaussetzung. So einfach, wie es vielleicht zunächst den Anschein haben mag, ist nun freilich die Rechtslage nicht. Feststeht, dass das auf der *patria potestas* beruhende Elternrecht des aus irgend einem Grunde unwillkommenen Sprösslings durch Aussetzung

(1) Cod. Iust. IX 20, 11 (v. J. 293); VII 14, 12 (v. J. 294).
(2) S. 229 (Gallien). 243 (Italien, reg. VI).

sich zu entledigen uralt ist und dass dieses herkömmliche Recht, wenn auch in der juristischen Beurteilung desselben sich Unstimmigkeiten zeigen (1) und die spätere Gesetzgebung überhaupt nichts von ihm wissen will (2), bis in die letzte Zeit des Kaisertumes geübt worden ist (3). Wie steht es aber mit den von der *expositio* betroffenen Kindern, was wird aus ihnen, welchen personalrechtlichen Bedingungen sind sie unterworfen? Merkwürdigerweise schweigen sich die Rechtsquellen beinahe völlig darüber aus. Wenn wir über diese wichtige Frage einigermassen orientiert sind, so verdanken wir das einmal den Inschriften, zum andern und vor allem einer von dem jüngeren Plinius in seiner Eigenschaft als Statthalter von Bithynien veranlassten hochbedeutsamen Auslassung Traians. Auf die briefliche Anfrage seines immer ängstlichen und ratlosen Legaten, wie er es mit dieser Sache zu halten habe (4), antwortet der Kaiser wie folgt (5): *Quaestio ista, quae pertinet ad eos, qui liberi nati expositi, deinde sublati a quibusdam et in servitute educati sunt, saepe tractata est, nec quicquam invenitur in commentariis eorum principum, qui ante me fuerunt, quod ad omnes provincias sit constitutum* (6). Er zitiert dann zwei Rescripte Domitians, die auf den Gegenstand Bezug haben, und trifft zuguterletzt seine Entscheidung, die dahin lautet, dass die Bedingungen der *liberalis causa* (7) gegeben seien und der Einleitung des Verfahrens auf Rückversetzung in den durch die Geburt erworbenen Rechtszustand der Ingenuität nichts im Wege stehe. Etwaige Ansprüche der Besitzer auf Erstattung der Erzie-

(1) Entschieden geleugnet wird es, soviel wir wissen, zuerst von Paulus, der seine Ausübung auf eine Stufe mit Mord stellt (Dig. XXV 3, 4).

(2) Cod Iust VIII 51, 2 pr. (v. J. 374): *unusquisque subolem suam nutriat, quod si exponendam putaverit, animadversioni, quae constituta est, subiacebit.*

(3) S. Marquardt, Privatleben I² S. 3 A. 1. Dasselbe Recht steht dem Herrn dem Neugeborenen seiner Sklavin gegenüber zu, ist ihm auch allezeit gewahrt geblieben (Cod. Iust. VIII 51, 1 [v. J. 224]. 2, 1 = Theod. V 9, 2 [v. J. 412 — das Iustinianische Excerpt offenbar an falscher Stelle].)

(4) Plin. ep. X 65 (71).

(5) Ebd. 66 (72).

(6) Plinius (in seinem Schreiben) erwähnt zweifelnd ein *edictum quod dicebatur divi Augusti* sowie *epistulae* von Vespasian, Titus und Domitian.

(7) Dig. XL 12; Cod. Iust. VII 16.

hungskosten seien in solchem Falle nicht gerechtfertigt (1). Hieraus geht unzweideutig hervor, dass noch zu Traians Zeit die Findlingsfrage reichsgesetzlich nicht geregelt war. Das tiefeingewurzelte und über das ganze Reich verbreitete Gewohnheitsrecht, dass der Findling durch Aufnahme und Aufziehung seitens des Finders als *alumnus* (griechisch *θρεπτός*) (2) dessen Eigentum wird, wird vom Kaiser zwar nicht offiziell bestätigt, aber doch stillschweigend anerkannt; nur soll dem Freigeborenen die *proclamatio ad libertatem* nicht verweigert werden. Wir haben guten Grund zu der Annahme und der Wortlaut des kaiserlichen Schreibens selbst scheint es zu bezeugen, dass dies auch der Standpunkt seiner Vorgänger gewesen ist (3).

Welchen ungeheuren Umfang das Institut der *alumni* gehabt hat, zeigen die Inschriften. Nicht selten begegnen sogar mehrere Ziehkinder im Besitz desselben Mannes (4), sodass es scheint, als ob mancher geradezu ein Geschäft aus der Findlingsaufziehung gemacht habe. Auch kaiserliche Alumnen kommen vor (5), ein Beweis, dass man selbst an höchster Stelle sich nicht gescheut hat, den allgemeinen Brauch mitzumachen. Solche Sklaven wurden in besseren Häusern besonders wertgehalten, wurden je nach Talent und Neigung in diesem oder jenem künstlerischen oder wissenschaftlichen Fache ausgebildet (6) und in der Regel frühzeitig freigelassen (7), wie denn das Manumissionsrecht auch eine Er-

(1) Denn, wie eine Verordnung Gordians v. J. 240 (Cod. Iust. VII 14, 2) es ausdrückt, *ingenuam natam neque nutrimentorum sumptus neque servitutis obsequium faciunt ancillam neque manumissio libertinam.* Bei Rückforderung von ohne Wissen und Willen des Herrn ausgesetzten Sklavenkindern muss hingegen dem Pfleger für alle Aufwendungen Ersatz geleistet werden (Cod. Iust. VIII 51, 1 v. J. 224).

(2) Plin. ep. X 65 (71). 1 und die Inschriften.

(3) Ueber die Stellungnahme Constantins I. zu dieser Frage s. unten S. 203 A. 3.

(4) Bis zu 7 (C. VI 20307).

(5) So nennt sich der Pantomime M. Aurelius Agilius Septentrio, ein Freigelassener des Kaisers, *alumnus Faustinae Aug.* (C. XIV 2113). Anderer Art ist der *Eros Caesaris n. s[er.] verna, alumnus* eines T. Flavius Eutychus, offenbar eines kaiserlichen Freigelassenen (C. VI 4412).

(6) Wie die Grammatiker Gnipho und Melissus (Suet. de gramm. 7, 21); vgl. Cod. Iust. VIII 51, 1.

(7) Gewöhnlich von der Hausherrin (Marcian. Dig. XL 2, 14 pr.: *alumnos magis mulieribus conveniens est manumittere.* was die Inschriften, z. B. C. XIV 772, bestätigen).

leichterung der Freilassungsbedingungen bei ihnen vorsieht (1). — In Kraft geblieben ist dieses Gewohnheitsrecht bis in das sinkende Altertum (2). Erst im Jahre 529 ward es durch einen Erlass Iustinians (3) feierlich für aufgehoben erklärt und ein für allemal der Rechtsgrundsatz aufgestellt, dass *nullo discrimine habito ii* (var. *hi*), *qui ab huiusmodi hominibus educati* (*vel nutriti vel aucti*) (4) *sunt, liberi et ingenui appareant.*

Wird in dem Falle der *expositio* die Unfreiheit zwar rechtlich, aber ohne formellen Rechtsakt, einseitig durch Ausübung des Besitzrechtes an dem Fundobjekt durch den Finder herbeigeführt, so vollzieht sich in den beiden im Folgenden zu betrachtenden der Uebergang aus der Freiheit in den Sklavenstand in Form eines wirklichen Rechtsgeschäftes. Beide Male ist es der Kaufvertrag, der den Rechtsgrund des Freiheitsverlustes herstellt.

Wie die Befugnis zur Aussetzung leitet sich auch das Verkaufsrecht der Eltern gegenüber den Kindern aus der *patria potestas* her. Schon frühe hat sich jedoch im Quiritenrecht, das den Begriff der väterlichen Gewalt mit rücksichtsloser Schroffheit und bis zur äussersten Konsequenz entwickelt hat, die Auffassung Bahn gebrochen, dass deren schrankenlose, gegen Leben und Freiheit sich richtende Anwendung schlechterdings unvereinbar sei mit dem Begriff der Ingenuität und, insofern als auf ihm das Wesen der Civität beruhe, collidiere mit den Rechten und Interessen des Staates. So ist das Tötungsrecht dem Familienhaupt genommen worden, das Verkaufsrecht als solches zwar nicht, wohl aber die Willkür in seiner Ausübung; wie denn auch später seine Härte wesentlich gemildert ward durch die Festsetzung, dass der statt-

(1) Gaius inst. I 19; Ulpian. Dig. XL 2, 13; Iust. inst. I 6, 5.

(2) Ausdrücklich sanctioniert wird es noch durch eine Verordnung Constantins v. J. 331 (Cod. Theod V 9, 1): *quicumque puerum vel puellam, proiectam de domo patris vel domini voluntate scientiaque, collegerit ac suis alimentis ad robur provexerit, eundem retineat sub eodem statu, quem apud se collectum voluerit agitare, hoc est sive filium sive servum eum esse maluerit, omni repetitionis inquietudine penitus submovenda eorum, qui servos aut liberos scientes propria voluntate domo recens natos abiecerint.*

(3) Cod. Iust. I 4, 24 = VIII 51, 3.

(4) Das Eingeklammerte fehlt an der zweiten Stelle.

gehabte Verkauf eines freigeborenen Kindes seinem Geburtsrecht nicht präjudiciere und dieses jederzeit im Prozesswege geltend gemacht werden könne (1). Nach Ciceros Aeusserungen (2) freilich könnte es scheinen, als ob zu seiner Zeit das väterliche Verkaufsrecht bereits längst der Vergangenheit angehörte. Ihm ist es jedenfalls nichts weiter als eine historische Reminiscenz (*memoria proditum*) und seine Bedeutung lediglich die einer Formalität, nämlich des Emancipationsverfahrens, wie es uns im Zwölftafelgesetz entgegentritt (3). Allein dass von einem Verschwinden desselben aus der Praxis keine Rede sein kann, dass es vielmehr fortbestanden und bis in die späte Kaiserzeit sich tatsächlicher Geltung und mit gewissen Beschränkungen auch gesetzlicher Anerkennung erfreut hat, lehren die Rechtsquellen. Zwar von einer Begünstigung dieses alten Vaterrechts seitens der massgebenden Instanzen findet sich in späterer Zeit keine Spur. Im Gegenteil steht die Gesetzgebung ihm nichts weniger als wohlwollend gegenüber. Wie schon Caracalla (4) den Kinderverkauf für eine *res illicita et inhonesta* ansieht, so leugnet eine Verordnung vom Jahre 294 überhaupt seine Zulässigkeit (5), und auch Constantin I. stellt sich in verschiedenen Kundgebungen auf einen entschieden ablehnenden Standpunkt (6); freilich nicht, ohne sich bei anderer Gelegenheit selbst damit in Widerspruch zu setzen und einiger-

(1) Vgl. Paulus sent. V 1, 1 ff.; Cod. Iust. VII 16, 1. 12. Ueber die, wenigstens im 4. Jahrh., bei der Rückforderung der verkauften Freiheit zu erfüllenden Bedingungen s. unten S. 205.

(2) De orat. I 40, 181; pr. Caec. 34, 98.

(3) *Si pater vendidit, eum, quem in suam potestatem susceperat, ex potestate dimittit* heisst es an der zweiten Stelle, womit zu vergleichen sind die Gesetzesworte nebst Erläuterung bei Gaius inst. I 132 und Ulpian. reg. 10,1.

(4) Cod. Iust. VII 16, 1 (o. J.).

(5) Cod. Iust. IV 43, 1: *liberos a parentibus neque venditionis neque donationis titulo ... nec sub praetextu ignorantiae accipientis in alium transferri posse manifesti iuris est.*

(6) Fragm. Vat. 33 (v. J. 315): *ingenuos progenitos servitutis adfligi dispendiis minime oportere etiam nostri temporis tranquillitate sancitur, nec sub obtentu initae venditionis inlicite decet ingenuitatem infringi*; Cod. Theod. IV 8, 6 = Iust. VIII 46, 10 (v. J. 323): *libertati a maioribus tantum impensum est, ut patribus, quibus ius vitae in liberos necisque potestas olim erat permissa* (*pot. perm. est.* Th.), *eripere libertatem non liceret.*

massen zu desavouieren (1), wie denn auch Diocletian nicht umhin kann, gegebenenfalls eine Ausnahme von der Regel zuzulassen und ein fait accompli anzuerkennen (2). So lässt sich an der Hand der beiden letzterwähnten (3) Erlasse Constantins die Stellung, die die Regierung in der nachdiocletianischen Zeit dieser Frage gegenüber einnimmt, dahin präcisieren, dass sie den Verkauf zwar nicht eben gern sieht, aber auch nicht rundweg verbietet und unter Strafe stellt, ihn vielmehr unter bestimmten Voraussetzungen, nämlich im Falle äusserster Not und Armut der Eltern, um der Erhaltung des Lebens willen (4), für durchaus zulässig und rechtsgültig erachtet. Will in solchem Falle der Verkäufer oder auch ein anderer das verkaufte Kind auf Grund der *liberalis causa* in seine Ingenuitätsrechte wiedereinsetzen, so soll er gehalten sein, dem Käufer eine angemessene Entschädigung zu gewähren, entweder durch Zahlung einer entsprechenden Summe, mindestens in Höhe des empfangenen Kaufpreises, oder aber durch Stellung eines gleichwertigen Ersatzsklaven (5). Mag also das Urteil der gesetzgeberischen Faktoren über das Kinderverkaufsrecht der Eltern im Zeitenlaufe immerhin Schwankungen aufweisen, das Wesentliche ist, dass noch die Gesetzgebung des vierten Jahrhunderts es, wenn auch mit Einschränkungen, sanctioniert; und dabei ist es in den folgenden geblieben.

In den Herkunftsangaben finden sich offensichtliche Spuren dieses Kinderhandels kaum (6). Wohl aber gibt eine Notiz des

(1) Fragm. Vat. 34 (v. J. 313): *cum profitearis te certa quantitate mancipium ex sanguine comparasse ... etiamnunc, si a suis parentibus certo pretio comparasti, ius dominii possidere te existimamus:* Cod. Theod. V 10, 1 = Inst. IV 43, 2 (v. J. 329).

(2) Cod. Iust. VII 16, 37 (v. J. 294), wo es sich um den Verkauf des Sohnes an den Schwiegersohn handelt.

(3) S. 204 A. 7.

(4) *Propter nimiam paupertatem egestatemque victus causa*; ähnlich Paulus sent. V 1, 1: *contemplatione extremae necessitatis aut alimentorum gratia*; Cod. Theod. III 3, 1 (v. J. 391): (*parentum miseranda fortuna*) *dum victum requirit.*

(5) Diese Bedingung wird aufgehoben durch eine Verordnung von 391 (Cod. Theod. III 3, 1): *nec sane remunerationem pretii debet exposcere, cui non minimi temporis spatio servitium satisfecit ingenui.*

(6) Man könnte versucht sein, die Worte des stadtrömischen Epigramms C. VI 10097 *Roma mihi patria est, media de plebe parentes* darauf zu beziehen; auch IG. XIV 400 gehört vielleicht hierher.

älteren Philostratos (1) einen Fingerzeig, wo wir, wenigstens in der Kaiserzeit, seine eigentliche Domäne zu suchen haben: in Kleinasien nämlich, insonderheit in Phrygien, wo es 'landesüblicher Brauch war die eigenen, leiblichen Kinder zu verkaufen'. Was für die Phryger ausdrücklich bezeugt ist, wird nicht minder von den übrigen Bewohnern der Halbinsel gelten, die ja alle, ob Phryger, Lyder oder Pontiker, 'den Sklavendienst noch nicht für schimpflich halten' (2). Für diese Orientalen ist also der Kinderschacher geradezu ein Erwerbszweig, ein Geschäft, das wie jedes andere um des Gewinnes willen betrieben wird und sich nur dadurch vorteilhaft von anderen unterscheidet, dass dem Gewinn keine Unkosten gegenüberstehen. Mit der altrömischen *patria potestas* hat dies echt orientalische Gebaren gewisslich nichts zu schaffen, wenn es wohl auch auf altem Herkommen beruht und eine gut verbürgte Nachricht den zwar fremdartigen, aber doch auf asiatischem Boden heimisch gewordenen Galatern ein dem römischen ähnliches Vaterrecht zuschreibt (3). Jedenfalls ist es zum mindesten in der vordiocletianischen Epoche behördlicherseits geduldet und bei der ausserordentlichen Eignung des Asiaten für den Sklavenberuf (4) mit Rücksicht auf die Bedürfnisse des Gesindemarktes vielleicht auch noch begünstigt worden. — Nicht entfernt in dem Masse wie hier, wo der Kinderhandel um seiner selbst willen und exportmässig betrieben wurde, so dass aus den grossen Hafenstädten ganze Schiffsladungen von jugendlichen Sklaven nach dem Westen abgingen und die Massentransporte solcher asiatischer *venales* eine alltägliche Erscheinung waren (5), wird in den europäischen Provinzen die Praxis aus der Kinderzeugung Kapital zu schlagen im Schwange gewesen sein. Immerhin dürfen wir glauben, dass sie auch in allen diesen Ländern, Italien nicht ausgenommen, bekannt gewesen und im Falle übergrossen Kinder-

(1) Apoll. Tyan. VIII 7 (M. S. 235 A. 2).

(2) Philostr. a. a. O.

(3) Gaius I 55: *nec me praeterit Galatarum gentem credere in potestate parentum liberos esse.*

(4) M. S. 247. 250.

(5) M. S. 234 unter Pontus; Cic. Verr. V 56, 146; Paulus Dig. XVIII 6, 8, 1: '*tam magnus ex Asia veni, quam hic candelabrus est*' sagt Trimalchio b. Petron. 75, 10 und '*XII annorum nata Romam veni*' eine Freigelassene Lycisca in ihrer Grabschrift (C. VI 28228); vgl. auch BGU. III S. 242.

reichtums in der Sorge ums tägliche Brot geübt worden ist (1). Hatte doch die Sklaverei für viele längst nichts Schreckhaftes mehr, und der arme Bauer oder Handwerker, den bittere Not die Hand nach dem Kaufpreise für Sohn oder Tochter ausstrecken liess, mochte wohl sein Vaterherz mit dem Gedanken beruhigen, dass gar mancher als Diener eines grossen Herrn, wo nicht des Kaisers selbst, sein Glück gemacht habe.

Mit dem Verkauf der Kinder seitens der Eltern berührt sich in mancher Hinsicht aufs engste der freiwillige Selbstverkauf, in dem wir allem Anschein nach den häufigsten Rechtsgrund für den Freiheitsverlust des freigeborenen Inländers wenigstens in späterer Zeit zu erblicken haben. Für diese seine Bedeutung spricht nicht nur seine häufige Erwähnung und eingehende Erörterung in der juristischen Literatur, sie erhellt namentlich auch aus seiner offiziellen Anführung als des civilrechtlich die Unfreiheit begründenden Umstandes (2). Fassen wir seine spezifisch rechtliche Seite, wie sie in den Aeusserungen der Rechtsquellen ihren Ausdruck findet, ins Auge, so ergeben sich folgende Regeln: Jeder Freie, ausgenommen der Soldat (3), kann sich als Sklave verkaufen lassen, mag das Rechtsgeschäft, das dabei zustande kommt, gültig sein oder nicht. Ohne weiteres ungültig ist es, wenn der Käufer — auf den Verkäufer kommt nichts an — über den rechtlichen Status des sich Verkaufenden Bescheid weiss (4), und es bleibt ungültig, solange dieser (*pro servo*) in seinem Dienst ist. Sowie aber der erste Käufer seinen Quasisklaven, jetzt als Verkäufer, an einen anderen, der seinerseits keine Kenntnis von dessen Ingenuität hat, weiterverkauft, findet ein rechtsgültiger Verkauf statt und aus

(1) Dass überhaupt 'der Sclavenhandel, so weit er freigeborene Provinzialen in seinen Kreis zog, wesentlich auf dem Kinderhandel beruht haben muss' (Mommsen, Ges. Schr. III S. 19), scheint mir ein wenig zu viel gesagt.

(2) Oben S. 190 A. 3.

(3) Macer Dig. XLVIII 19, 14: *si miles ... in servitutem se venire passus est, capite puniendum Menander scribit.*

(4) Paulus Dig. XVIII 1, 34, 2: *liberum hominem scientes emere non possumus*; Rufin. ebd. 1, 70: *quod si emptor sciens liberum esse emerit, nulla emptio contrahitur*; Pompon. ebd. 1, 6 pr. (vgl. 1, 4); Cod. Iust. VII 14, 6 (v. J. 293). Die Gültigkeit des abgeschlossenen Handels wird dagegen nicht aufgehoben, wenn der Käufer etwa nachträglich von dem wahren Stande

dem Quasisklaven wird ein wirklicher (1). Abgesehen von der Person des Käufers sind für die rechtliche Beurteilung des stattgehabten Verkaufes zwei Punkte von ausschlaggebender Wichtigkeit: einmal das Alter des sich Verkaufenden und zweitens seine materielle Beteiligung oder Nichtbeteiligung an dem Kaufgeschäft (2). Hat der Betreffende das zwanzigste Lebensjahr noch nicht erreicht, so ist seine Rechtslage von vornherein günstiger als wenn er es bereits überschritten hätte. Im letzteren Falle nämlich ist ihm die Beschreitung des Rechtsweges zur Wiedererlangung der Freiheit nur dann gestattet, wenn er sich nicht aus Gewinnrücksichten, zwecks Erlangung der Kaufsumme auf Grund einer geheimen Abmachung mit dem Scheinverkäufer, hat verkaufen lassen (3); im ersteren Falle dagegen steht ihm die *proclamatio ad libertatem* auch bei erwiesener Beteiligung an dem Gewinne zu, ausgenommen wenn er seinen Anteil erst nach Vollendung des zwanzigsten Lebensjahres eingestrichen hat. Soll demnach der Selbstverkauf eines Freien volle Rechtskraft erlangen, also dass dieser durch den Verkauf wirklich dem Sklaventum verfällt und seines ursprünglichen und eigentlichen Status für immer verlustig geht, so müssen drei Bedingungen erfüllt sein: Der Käufer darf im Augenblick des Vertragschlusses von der wahren personalrechtlichen Beschaffenheit des sich Verkaufenden keine Kenntnis haben; der Verkaufte muss über 20 Jahre alt sein und muss aus dem Verkauf seiner Person Gewinn gezogen haben, mag nun die Kaufsumme ganz oder nur ein Teil davon in seine Tasche geflossen sein. Das ist es, was das Iustinianische Institutionenbuch (4) mit den Worten *cum homo*

---

seines Sklaven Kenntnis erlangt (Ulpian. Dig. XL 12, 22, 3). Ueber den Fall, wo der Käufer zweie sind, von denen der eine über die Sachlage orientiert ist, der andere nicht, s. Ulpian. Dig. XL 12, 7, 3; Paulus ebd. 13, 5.

(1) Ulpian. Dig. XL 12, 7, 2; Paulus ebd. 12, 33.

(2) Die Hauptstellen sind Ulpian. Dig. XL 12, 7 pr. u. § 1; 13, 1; vgl. ferner Cod. Iust. VII 18, 1 pr. (v. J. 239): *dispar causa est eius, qui dissimulata condicione sua distrahi se passus est, et eius, qui pretium participatus est. nam superiori quidem non denegatur libertatis defensio, posteriori autem, et si civis Romanus sit, libertas denegatur* und Ulpian. Dig. IV 4, 9, 4 (aus Papinian); XL 12, 11-16; Pompon. Dig. XL 13, 3.

(3) Diese Festsetzung rührt her von Hadrian (Saturnin. Dig. XL 14, 2), der aber *interdum ita* (d. h. *de libertate*) *contendendum permisit, si pretium suum reddidisset.*

(4) I 3, 4; ähnlich Marcian. Dig. I 5, 5, 1.

liber maior viginti annis ad pretium participandum sese venumdari passus est sagen will. Es braucht nicht besonders betont zu werden, dass ein solches Individuum, dessen bürgerliche und rechtliche Existenz durch *capitis deminutio* erloschen ist (1), auch nicht vermöge der Manumission in den Wiederbesitz der Ingenuitätsrechte gelangen kann, deren er sich begeben hat (2).

In älterer Zeit scheint die *servitus voluntaria*, wenn überhaupt, nur als seltenste Ausnahme vorgekommen zu sein; wenigstens ist mir kein direktes Zeugnis dafür bekannt, das in die republikanische Epoche hinaufreichte, und es gibt auch wohl keines (3). Um so verbreiteter ist sie dagegen in der Kaiserzeit. Nicht nur die Aeusserungen der Rechtsgelehrten vom Fach, auf denen sich die oben festgestellten Grundsätze für ihre gesetzliche Behandlung aufbauen, sondern auch vereinzelte Stimmen aus Laienkreisen (4) erweisen sie als eine landläufige und allbekannte Erscheinung. Forschen wir nach den Motiven derer, die sich ihr ergeben, so darf als das gewöhnliche und zweifellos plausibelste die Sucht, sich schnell und mühelos in den Besitz von Geldmitteln zu setzen, auch wohl das Verlangen nach einer leidlichen Versorgung gelten. Wenn man das allgemeine soziale Elend jener Zeit, die physische und moralische Verkommenheit des in den Grosstädten zusammengedrängten Proletariats bedenkt, wird der Schritt eines solchen armen Teufels, der ihn der ewigen Not und Sorge mit einem Schlage entrückt und einem materiell ganz erträglichen Dasein zuführt (5), in der Tat verständlich. Abgesehen von dem Geldpunkte mochte bei Leuten minderen Rechts, bei Peregrinen, die Aussicht

(1) Iust. inst I 16, 1 wird unter den Beispielen für die 'Vernichtung der Persönlichkeit' auch der Selbstverkauf mit Gewinnbeteiligung angeführt.

(2) Hermogen. Dig. XL 12, 40; allgemeiner Modestin. ebd. I 5, 21: *homo liber, qui se vendidit, manumissus non ad suum statum revertitur, quo se abdicavit, sed efficitur libertinae condicionis.*

(3) Dig. XL 12, 23 pr. (worauf Pernice bei Mommsen, Staatsr. III S. 47 A. 2 verweist) kann ich nicht dafür halten.

(4) Macrob. I 11, 8: *et certe nulla servitus turpior quam voluntaria*, was gewiss nicht nur rein theoretisch gemeint ist; vgl. Sen. dial. X 2, 1.

(5) So sagt ein Freigelassener in seiner Grabschrift (C. XIII 7119): *servitus mihi nu(n)qua(m) invida fuisti.* Weiteres darüber bei Marquardt a. a. O. S. 175. 178.

durch Manumission zum Vollbürgerrecht zu gelangen (1) als Beweggrund für den Selbstverkauf in Frage kommen (2); doch ist das materielle Moment im allgemeinen wohl das entscheidende gewesen.

Versetzung des freigeborenen Inländers in den Sklavenstand kann endlich strafweise, im Wege des gerichtlichen Verfahrens eintreten (3). Wie bei dem Selbstverkauf *ad pretium participandum* ist der Freiheitsverlust hierbei gleichbedeutend mit der Vernichtung der persönlichen Existenz. Denn *capitis deminutio maxima* im criminalrechtlichen Sinne hebt nicht nur die Freiheit auf (4), sondern bedingt auch völliges Erlöschen der personalen Rechte, also dass nicht wie bei der Aussetzung oder dem Verkauf des Kindes durch die Eltern und unter gewissen Kautelen auch beim Selbstverkauf der durch die Geburt erworbene Status nur zeitweilig suspendiert wird (5), sondern derselbe ein für allemal und unwiederbringlich verloren geht. Diese - grösste Einbusse der Persönlichkeit - wird bei freigeborenen Bürgern herbeigeführt durch folgende Gründe: erstens durch vorsätzliches Nichterscheinen beim Census (6), zweitens durch Nichtgestellung bei der Aushebung (7), drittens durch Desertion im Felde (8), viertens (bei Frauen) durch geschlechtlichen Umgang mit dem Sklaven eines fremden Besitzers wider dessen Willen und Verbot (9), fünftens durch verbrecherische

(1) Ueber die Bedingungen, drei an der Zahl, die dabei gleichzeitig erfüllt sein mussten, s. Gaius inst. I 17.

(2) Vgl. Petron. 57, 4: '*quare ergo servivisti*'? « *quia ipse me dedi in servitutem et malui civis Romanus esse quam tributarius* ».

(3) Ulpian. Dig. XLVIII 19, 6, 2: *et sunt poenae, quae ... servitutem iniungant.*

(4) Wie die juristische Definition derselben lautet: *maxima est capitis deminutio, cum aliquis simul et civitatem et libertatem amittit* (Gaius inst. I 160 = Iust. inst. I 16, 1; ähnlich Ulpian. reg. 11, 11; Paulus Dig. IV 5, 11; vgl. auch Ulpian. Dig. IV 5, 2 pr.; Paulus ebd. 5, 7, 2).

(5) Auch bei *capitis deminutio* infolge von Kriegsgefangenschaft oder Schuldknechtschaft (*adiudicatio*) tritt nur Sistierung der Personalrechte auf die Dauer der tatsächlichen Unfreiheit ein; vgl. Mommsen, Staatsr. III S. 46.

(6) Cic. pr. Caec. 34, 99; Dionys. IV 15, 6; Gaius inst. I 160; Ulpian. reg. 11, 11.

(7) Cic. a. a. O.; Menander Dig. XLIX 16, 4, 10.

(8) Liv. per. 55.

(9) Gaius I 160; Ulpian. 11, 11.

Handlungen, auf die die *poena metalli* steht (1). Sie trifft ferner den wegen Verletzung seiner Pflichten gegen den Patron verurteilten Freigelassenen (2) und denjenigen aus der Klasse der den *dediticii* Gleichstehenden, der entgegen den Bestimmungen der *lex Aelia Sentia* seinen Aufenthalt in Rom genommen hat (3). Von diesen Gründen haben die ersten drei schon früh ihre praktische Bedeutung verloren (4); bereits im letzten Jahrhundert der Republik gilt die ihnen zugrunde liegende Rechtsanschauung als ein überwundener Standpunkt und die Erinnerung an sie erhält sich fast nur noch in der juristischen Dogmatik. Sie können deshalb, zumal sie auch die förmliche Ausstossung aus dem Staate durch Verkauf ins Ausland zur Consequenz hatten, für die Ergänzung der römischen Sklavenschaft also bedeutungslos waren, hier ausser Betracht bleiben.

Auch die beiden zuletzt genannten Fälle sind von verhältnismässig untergeordneter Wichtigkeit. Was diejenigen Individuen anlangt, die *dediticiorum numero* sind — in der Hauptsache Freigelassene, die als Sklaven sich irgend eines schwereren Vergehens schuldig gemacht hatten (5) — so kennen wir ihren durch Gesetz vom Jahre 4 n. Chr. geordneten Personalstand, der » in seltsamer Weise theoretische Constructionsfähigkeit und praktische Unausführbarkeit verbindet « (6) im wesentlichen nur aus den Ausführungen des Gaius. Ihr rechtlicher Status ist danach der allerschlechteste (7); sogar die freie Wahl des Aufenthaltsortes ist ihnen beschränkt, insofern es ihnen verwehrt ist, in der Hauptstadt und in einem Umkreise von 100 Meilen ihren Wohnsitz aufzuschlagen oder überhaupt zu verweilen. Uebertretung dieses Verbotes zieht

(1) Iust. inst. I 16, 1.

(2) A. 1.

(3) Gaius I 160 (nach der zum mindesten wahrscheinlichen Ergänzung Mommsens auf Grund von § 27).

(4) Dies heben Dionys, Gaius, Menander a. a. O. ausdrücklich hervor.

(5) Gaius I 13. 15; Ulpian. 1. 11; vgl. Paulus IV 12, 6-8.

(6) Mommsen, Staatsr. III S. 141.

(7) Gaius I 25. 26: *hi vero, qui dediticiorum numero sunt, nullo modo ex testamento capere possunt, non magis quam quilibet peregrinus, nec ipsi testamentum facere possunt ... Pessima itaque libertas eorum est, qui dediticiorum numero sunt; nec ulla lege aut senatusconsulto aut constitutione principali aditus illis ad civitatem Romanam datur.*

Vermögensconfiscation und dauernden Verlust der Freiheit (*perpetua servitus*) nach sich (1). Es ist nicht wohl anzunehmen, dass die Justiz häufiger in die Lage gekommen ist, diese Strafandrohung des Aelisch-Sentischen Gesetzes zur Anwendung und zum Vollzug zu bringen, wie denn die *deditícia condicio* überhaupt allmählich zu einem leeren Begriff herabsank und von Iustinian im Jahre 530 als längst antiquiert und nur mehr ein wesenloses Scheingebilde (*vanum nomen huiusmodi libertatis*) auch formell für abgeschafft erklärt ward (2).

Undankbarkeit des Freigelassenen gegen den Patron ist im römischen Staate von jeher geahndet worden; in älterer Zeit von dem Verletzten selber, in späterer von der öffentlichen Justiz. Nach republikanischem Rechte kam dem Patron unbeschränkte Strafgewalt über seinen Freigelassenen zu (3), und es wird noch von Caesar berichtet (4), dass er kraft seiner Patronatsrechte über einen Freigelassenen die Todesstrafe verhängt habe. Durch die *lex Aelia Sentia* ist dann, wie es scheint, diese Strafgewalt des Patrons beschnitten und die Capitalgerichtsbarkeit über den schuldigen Freigelassenen an den Staat übertragen worden (5). Späterhin, allem Anschein nach unter Claudius (6), ist das patronale Strafrecht ganz an diesen übergegangen; es fällt demzufolge im Gerichtsverfahren der späteren Kaiserzeit dem verletzten Freilasser lediglich die Rolle des Klägers zu. Angeklagt wird der Freigelassene wegen Verletzung der schuldigen Ehrfurcht (*reverentia*, *verecundia*) durch widerspenstiges und unziemliches Betragen oder wegen Missachtung der aus seiner ehemaligen Stellung resultierenden Verpflichtung zu Gehorsam und Dienstbarkeit (*obsequium*), kurz wegen offen

(1) Gaius I 27: *quin etiam in urbe Roma vel intra centesimum urbis Romae miliarium morari prohibentur; et si qui contra ea fecerint, ipsi bonaque eorum publice venire iubentur ea condicione, ut ne in urbe Roma vel intra centesimum urbis Romae miliarium serviant neve umquam manumittantur; et si manumissi fuerint, servi populi Romani esse iubentur.*

(2) Cod. Iust. VII 5, 1.

(3) Mommsen, Röm. Forsch. I S. 369.

(4) Suet. Caes. 48.

(5) Mommsen a. a. O.

(6) Suet. Claud. 25: *libertinos, qui se pro equitibus Romanis agerent, publicavit, ingratos et de quibus patroni quererentur revocavit in servitutem.*

zu erkennen gegebenen Undanks. Das Recht, ihn vor Gericht zu ziehen, ursprünglich nur dem ehemaligen Herrn, der die Freilassung selbst vollzogen hat, verliehen (1), wird in der Folge auch auf die Erben des Freilassers ausgedehnt, die gleichen Anspruch auf Bezeigung von Ehrerbietung und Untertänigkeit haben (2). Die Strafe, die den *ingratus libertus* trifft, ist wenigstens seit Claudius (3) Rückversetzung in die Knechtschaft, und sie währt solange, bis der Patron selbst Fürbitte für den Verurteilten einlegt und die Wiederherstellung seiner Freiheit beantragt (4). Ihr sollen nach einer Kabinettsorder vom Jahre 426 (5) auch alle diejenigen Libertinen und Söhne von Libertinen (6) verfallen, die im aktiven Militärdienst befindlich sich der Undankbarkeit schuldig machen.

Ungleich grössere Bedeutung als den eben erörterten kommt, soweit das vorliegende Material und Probabilitätsgründe ein Urteil verstatten, den oben unter 4. und 5. angeführten Fällen zu. Das berühmte, im Jahre 52 auf Veranlassung des Kaisers Claudius (7) ergangene Senatusconsult über die rechtliche Behandlung solcher Weibspersonen, freigeborener oder freigelassener, die mit fremden Sklaven geschlechtliche Gemeinschaft unterhielten, bestimmte, ersichtlich in der Absicht einen derartigen, den Standesinteressen zuwiderlaufenden Verkehr nach Möglichkeit zu unterbinden, dass

(1) Cod. Iust. VI 7, 1 (v. J. 214): *non est ignotum, quod ea, quae ex causa fideicommissi manumisit, ut ingratum libertum accusare non potest, cum id iudicium extra ordinem praebeatur ei, qui voluntate servo suo libertatem gratuitam praestitit, non qui debitam restituit.*

(2) Cod. Theod. IV 10, 2 = Iust. VI 7, 3 (v. J. 423): *liberti ... eandem quam patronis ipsis reverentiam praestent heredibus patronorum, quibus ingrati actio sicut ipsis manumissoribus deferetur, si illi datae sibi libertatis immemores nequitiam receperint servilis ingenii.*

(3) Oben S. 212 A. 6; wieder eingeschärft von Constantin I. Cod. Iust. VI 7, 2 (v. J. 326); Theod. IV 10, 1 (v. J. 332?), was dann ins Institutionenbuch übergegangen ist (S. 211 A. 2). Vgl. auch Theod. IX 6, 4 = Iust. IV 20, 12 (v. J. 423).

(4) Cod. Iust. VI 7, 2, 1.

(5) Cod. Theod. IV 10, 3 = Iust. VI 7, 4.

(6) Die Söhne nennt nur C. Iust.

(7) Tac. ann. XII 53. Sueton Vesp. 11 nimmt die Urheberschaft für Vespasian in Anspruch (*auctor senatui fuit decernendi, ut quae se alieno servo iunxisset, ancilla haberetur*), offenbar irrtümlich, da an ein zweites *SC.* desselben Inhalts nicht wohl gedacht werden kann.

Eingehung eines *contubernium* entgegen dem ausdrücklichen Verbote des Herrn für den weiblichen Teil *capitis deminutio* mit Freiheitsverlust nach sich ziehen sollte (1). Die ausführliche Erläuterung dazu gibt der durch Cuiacius erhaltene Commentar des Paulus (2). Die Leitsätze, die sich für die Beurteilung der Frage daraus ergeben, sind im wesentlichen die folgenden: Lebt die freigeborene Bürgerin mit einem fremden Sklaven in wilder Ehe, so verfällt sie selber der Unfreiheit nur dann, wenn der Besitzer des letzteren seine Erlaubnis dazu verweigert und Klageandrohung ergehen lässt (3). Sie wird in diesem Falle ihm selbst als Sklavin zugesprochen (4). Gestattet er dagegen den Verkehr, so darf sie die Freiheit behalten (5). Untersteht die Betreffende noch der väterlichen Gewalt, so richten sich die rechtlichen Folgen ihres Verkehrs danach, ob dieser mit Einwilligung und auf Geheiss des Vaters stattgefunden hat oder nicht; im ersteren Falle verliert sie Freiheit und Ingenuitätsrechte, im andern bleibt sie auch nach erfolgter Denuntiation in deren Besitz. Desgleichen bleiben trotz Denuntiation von *capitis deminutio* verschont die Mutter, die mit

(1) Tac. a. a. O.: *refert ad patres de poena feminarum, quae servis coniungerentur; statuiturque, ut ignaro domino ad id prolapsae in servitute, sin consensisset, pro libertis haberentur*; genauer Paulus sent. II 21 a, 1: *si mulier ingenua civisque Romana vel Latina alieno se servo coniunxerit, si quidem invito et denuntiante domino in eodem contubernio perseveraverit, efficitur ancilla.* Ausserdem Gaius inst. I 91 und die oben S. 210 A. 9 angeführten Stellen.

(2) Sent. II 21 a; vgl. auch IV 10, 2.

(3) Gefordert werden *trinae denuntiationes*: Cod. Theod. IV 12,5 (v. J. 362). 7 (v. J. 398); vgl. Paul. a. a. O. § 17

(4) Gehört der Sklave mehreren Herren gemeinsam, so wird sie demjenigen von ihnen übereignet, der zuerst mit Denuntiation gegen sie vorgeht.

(5) Gaius I 84: *ex senatusconsulto Claudiano poterat civis Romana, quae alieno servo volente domino eius coiit, ipsa ex pactione libera permanere, sed servum procreare* (das letztere ist später von Hadrian aufgehoben und die völkerrechtliche Regel *qui nascitur matris condicionem sequitur* wiederhergestellt worden). Nach Tacitus a. a. O. (vgl. Paulus IV 10, 2) gilt sie in diesem Falle *pro liberta*, eine Stellung, die durch den Eintritt in die häusliche Gemeinschaft des fremden Herrn ihre Erklärung und Begründung findet, die aber wohl mit dem Ausscheiden aus diesem faktischen Verhältnis ein Ende nimmt. Augenscheinlich handelt es sich um eine Sistierung der Personalrechte auf die Dauer des Contubernium, nicht um deren wirklichen Verlust.

dem Sklaven ihres Sohnes, und die Patronin, die mit dem Sklaven ihres Freigelassenen sich eingelassen hat, sowie auch diejenige Freie, die in Unkenntnis entweder ihres eigenen oder des Standes ihres Buhlen derartigen Umgang gepflogen hat (1). — Begibt sich eine Freigelassene mit Wissen und Willen ihres Patrons in das Contubernium eines fremden Sklaven, so wird sie unter Rückversetzung in den Sklavenstand Eigentum des Denuntianten; geschieht jenes ohne Wissen des Patrons, so wird sie unter Anullierung der Freilassung von neuem dessen Sklavin, mit der Massgabe, dass ihr die Möglichkeit wiederum durch Manumission zum Bürgerrecht zu gelangen für immer verwehrt sein solle. Concubinat mit einem Sklaven des eigenen Patrons hat dagegen keine rechtlichen Nachteile für die Freigelassene zur Folge.

Der Claudische Senatsbeschluss hat seine Rechtsgültigkeit und Wirksamkeit behauptet bis auf Iustinian (2). Erst nach halbtausendjähriger Dauer ist er durch einen legislativen Akt des grossen Rechtsgründers und Reformators wie so viele andere alte Ordnungen ausser Kraft gesetzt worden (3). Hinfort gilt der Grundsatz, dass nicht die freie Frau (auch nicht die freigelassene), für ihren Fehltritt verantwortlich ist und dafür zu büssen hat, sondern der unfreie Mann (4).

(1) Im vierten Jahrhundert wird der Freiheitsschutz auch auf diejenigen Frauen ausgedehnt, die mit fiscalischen und Gemeindesklaven eheliche Gemeinschaft unterhalten: Cod. Theod. IV 12, 3 (v. J. 320?). 5 (v. J. 362).

(2) S. Cod. Theod IV 12, besonders 12, 5 (v. J. 362): *senatusconsultum Claudianum firmum esse censemus omnibus constitutionibus, quae contra id latae sunt, penitus infirmatis* ... Seine Rechtskraft wird nicht berührt durch die Verordnung Diocletians Cod. Iust. VII 16, 34 (v. J. 294): *libera concubinatus ratione non constituitur ancilla*, da diese sich ersichtlich auf andere Verhältnisse bezieht.

(3) Cod. Iust. VII 24, 1 pr.: *Claudianum senatusconsultum et omnem eius observationem circa denuntiationes et iudicum sententias conquiescere in posterum volumus*; vgl. Inst. III 12, 1.

(4) Der umgekehrte Fall, dass ein freier Mann mit einer fremden Sklavin ein Contubernium eingeht, wird dem durch das *SC. Claudianum* geregelten an Häufigkeit nichts nachgegeben haben. Der Standpunkt, den die Rechtspraxis ihm gegenüber einnimmt, ist jedoch der entgegengesetzte: *Si liber homo alienae ancillae contubernium sequatur, licet ei fuerit denuntiatum, ut se abstineret, servus domini mulieris non fit* (Cod. Iust. VII 16, 3 v. J. 225).

Eins der charakteristischsten Zeichen für den mit dem allgemeinen Niedergang des Kaiserreiches verknüpften Verfall des wirtschaftlichen Lebens ist das durch massenhafte Anwendung der *damnatio in metallum* sich zu erkennen gebende verzweifelte Bemühen der Criminaljustiz, für den rapide zunehmenden Ausfall an Arbeitskräften in den Bergwerken, mit der wichtigsten fiscalischen Einnahmequelle, durch Einführung der Sträflingsarbeit Ersatz zu schaffen und so einen Lebensnerv des gesamten Wirtschaftsorganismus vor dem Absterben zu bewahren. Dem älteren römischen Strafrecht im ganzen fremd, wird die Verurteilung zur Zwangsarbeit in den Erz- und Schwefelgruben seit dem Beginn des zweiten (1), namentlich aber im dritten und vierten Jahrhundert als *proxima morti poena* (2) eine der häufigsten Capitalstrafen (3). Eine Unzahl von Delikten — darunter die landläufigsten wie Körperverletzung mit Todeserfolg, fahrlässige Tötung, Verbrechen wider das keimende Leben, Verführung Minderjähriger, Grabschändung, Brandstiftung, Einbruchsdiebstahl, Urkundenfälschung, Falschmünzerei — wird uns genannt, bei denen sie Platz greift (4). Die Verurteilung erfolgt in der Regel auf Lebenszeit (5), mindestens aber auf die Dauer von zehn Jahren (6). Im ersteren Falle, den auch das Institutionenbuch im Auge hat (7), büsst der Verurteilte mit der Freiheit auch seine Personalrechte, seine bürgerliche

(1) Rescript Hadrians b. Callistr. Dig. XLVIII 19, 28, 6 (vgl. § 14), des Pius b. Modestin. ebd. 19, 22.

(2) Callistr. a. a. O. pr.; zu den *mediocrium delictorum poenae* gerechnet von Paulus sent. V 17, 2.

(3) Vgl. Mommsen, Strafr. S. 949 ff. — Seit und durch Septimius Severus wird das *ius in metallum damnandi* ein Specialrecht des Stadtpräfekten (Ulpian. Dig. XLVIII 19, 8, 5).

(4) S. Paulus sent. V 18, 2; 19; 19 a; 20, 2.5; 21,4; 21 a,1; 22,2 5.6; 23,4.12.14; 25.1.7.8.9.10; 26,3; 30b,1.2; Dig. XLVIII 19, 38, pr. 3. 4. 5. 7. 8. 9.

(5) Callistr. Dig. XLVIII 19, 28, 6: *divus Hadrianus in haec verba rescripsit*: '*In opus metalli ad tempus nemo damnari debet sed qui ad tempus damnatus est, etiamsi faciet metallicum opus, non in metallum damnatus esse intellegi debet*: *huius enim libertas manet, quamdiu etiam* <*quam perdunt* Momms > *hi, qui in perpetuum opus damnantur.*'

(6) Modestin. Dig. XLVIII 19, 22. 23; vgl. Ulpian. ebd. 8, 7.

(7) S. 211 A. 1.

und rechtliche Existenz ein; er wird *servus poenae* (1). Verhängung von lebenslänglicher Zwangsarbeit bedingt also ohne weiteres *servitus perpetua*. — Hinsichtlich der Strafe selbst wird unterschieden zwischen *damnatio in metallum* und *in opus metalli*, welches letztere eine leichtere Form derselben ist (2). Frauen werden *in ministerium metallicorum* verurteilt; wenn lebenslänglich, gelten auch sie als *servae poenae* (3). Auf einer Stufe mit den Erzgruben in ihrer Bedeutung als Strafanstalt stehen die Kalk- und Schwefelbergwerke sowie die Salinen. Ebenso werden die *in ludum venatorium damnati* den Kettensträflingen gleichgeachtet (4). Die Bergwerksstrafe trifft sowohl Freie wie Unfreie (5). Ihre Anwendung beschränkt sich indes bei den ersteren auf die *humiliores*, wogegen die entsprechende Strafe für die *honestiores* in Deportation oder Relegation besteht (6). Zu den in dieser Beziehung Bevorrechteten gehören namentlich auch die Decurionen, die samt Eltern und Kindern ausdrücklich von der *poena metalli* ausgenommen werden (7); ferner die Soldaten (8) und die Veteranenkinder (9).

Wir sind am Schlusse. Ehe ich jedoch dazu übergehe, aus dem Gesagten die Nutzanwendung für die im ersten Abschnitt gemachten Feststellungen zu ziehen, besonders soweit sie Italien betrafen, dürfte noch eine kurze Bemerkung über die sogenannten *redempti ab hostibus* am Platze sein. Es sind das bekanntlich solche Individuen, die, in Kriegszeiten in die Gefangenschaft des Feindes geraten und zu Sklaven gemacht, hernach durch den Handelsverkehr an der Grenze aus dem Auslande auf römischen Boden zurückgelangen (*commercio redimuntur*). Die Frage lautet: Bleiben

(1) Dig. XLVIII 19, 8, 4. 8 (Ulpian.); 19, 17 pr. (Marcian.); 19, 36 (Hermogen.); vgl. Marcian. Dig. XL 1, 8 pr.

(2) *Differentia in vinculis tantum est, quod qui in metallum damnantur, gravioribus vinculis premuntur, qui in opus metalli, levioribus, quodque refugae ex opere metalli in metallum dantur* (Ulpian. a. a. O. 8, 6).

(3) Ulpian. a. a. O. 8, 8; vgl. Hermogen. ebd. 36.

(4) Ulpian. a. a. O. 8, 8. 10. 11.

(5) Ulpian. a. a. O. 8, 12; Cod. Iust. IX 47, 11.

(6) S. die S. 216, A. 4 angeführten Stellen.

(7) Ulpian. Dig. XLVIII 19, 9, 11-13; vgl. Cod. Iust. IX 47, 9.

(8) Modestin. Dig. XLIX 16, 3, 1.

(9) Cod. Iust. IX 47, 5 (*usque ad primum dumtaxat gradum*).

diese Leute nun Sklaven, gehören sie den römischen Besitzern, von denen sie rechtmässig erworben sind, zu eigen oder erhalten sie kraft des *ius postliminii* die Freiheit und die Ingenuitätsrechte zurück? Das Gesetz verneint sie in dieser Form nach beiden Seiten. Weder das eine noch das andere trifft zu, vielmehr wird ein Mittelweg eingeschlagen, der zugleich ein Ausweg aus dem Dilemma ist. *Ab hostibus redempti*, sagt eine Verordnung Gordians vom J. 241 (1), *quoad exsolvatur pretium, in causam pignoris constituti quam in servilem condicionem videntur esse detrusi*, und diese Norm gilt auch in den folgenden Jahrhunderten. Der Käufer einer solchen Person ist unter allen Umständen verpflichtet, das von ihr oder einem dritten aufgebrachte Loskaufgeld in Höhe der verauslagten Kaufsumme anzunehmen, und er kann nötigenfalls von der Behörde dazu gezwungen werden (2); wie denn überhaupt von Gesetzes wegen alles geschieht, um dem Pfandhäftling die Lösung zu erleichtern (3). Fehlen ihm die Mittel zum Loskauf, so darf er, stets unter Wahrung seiner persönlichen Freiheit, durch Arbeit die auf ihm lastende Verpflichtung abtragen; nach fünfjähriger Dienstleistung gilt diese als getilgt, und er ist aller Pflichten gegen seinen Käufer ledig (4).

Dies ist der Standpunkt des Rechts. Allein wie überall die Praxis der Theorie ein Schnippchen schlägt, so wird auch hier das Leben mit seiner Willkür sich über den Buchstaben des Gesetzes hinweggesetzt haben. Als um die Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. die Barbarenwelt mit Macht gegen das römische Reich mobil machte und auf allen Seiten zur Offensive überging, als in Folge davon die Grenzprovinzen namentlich an der Donaulinie unaufhörlich von den Völkerwogen der Germanen und Sarmaten überschwemmt wurden, wurden regelmässig Tausende und Aber-

(1) Cod. Iust. VIII 50, 2 pr., womit zu vergleichen die V.-O. von 294 ebd. 50, 17 pr.: *liber captus ab hostibus et commercio redemptus tunc demum, cum pretium solverit vel hoc ei qualicumque remittatur indicio, statum pristinum recipit.*

(2) Cod. Iust. VIII 50,6 (v. J. 291).

(3) Wie durch die Bestimmung, dass er *et antequam restituatur pro eo data pecunia, successionis iura sibi vindicare favore ingenuitatis potest, ut ex ea possit pretium pro se datum exsolvere* (Cod. Iust. VIII 50, 15 v. J. 294); andere Verordnungen der Art ebd. 7.8.11.13, sämtlich von Diocletian.

(4) Cod. Theod. V 7.2,1 = Iust. VIII 50,20,2 (v. J. 408).

tausende ihrer Bewohner von den zurückflutenden Schwärmen, deren Weg Verwüstung und Zerstörung bezeichnete, in die Gefangenschaft entführt (1). Mancher von diesen Unglücklichen hat, als Sklave über die Grenze verkauft, das Glück gehabt, die Heimat wiederzusehen und dank dem, wie wir oben sahen, für solche Personen eingerichteten Rechtsschutz die Freiheit zurückzuerlangen. Aber wie viele von den *redempti*, die, etwa weil im jugendlichen Alter geraubt und ohne Erinnerung an Heimat und Eltern, nicht imstande waren den Ingenuitätsnachweis zu führen, mögen entgegen den gesetzlichen Bestimmungen in den Banden der Sklaverei geblieben sein. Wie viele, das lässt gerade die Häufigkeit der durch kaiserliche Specialerlasse geregelten Fälle mit aller Deutlichkeit erkennen.

Wenn im ersten Teile dieser Untersuchung die zunächst sonderbar anmutende Tatsache sich herausgestellt hatte, dass in der Kaiserzeit neben den orientalischen Provinzen gerade Italien eine Hauptrolle in der Sklavenlieferung spielte, so ist nunmehr die Erklärung dafür gegeben. Kinderdiebstahl, Kindesaussetzung, Kinderhandel und vor allem Selbstverkauf, von anderen Möglichkeiten der Verwandlung des Freien in einen Knecht nicht zu reden, führten dem Sklaventum ununterbrochen frisches Blut zu und sorgten für ständigen und reichlichen Nachwuchs selbst aus dem privilegierten Geburtslande des herrschenden Volkes. Alle die in den Herkunftslisten aufgeführten Italiener, die nach Abzug der möglicherweise oder wahrscheinlich als *vernae* zu betrachtenden übrig bleiben (2), sind, von Haus aus kraft ihrer Geburtsrechte frei, auf einem dieser Wege in den Sklavenstand gelangt. Dieser Sachverhalt kommt in einer ganzen Reihe von Fällen auch in der Form der Heimatsbe-

(1) An 50000 hatten die Quaden noch im J. 174 in ihrer Gewalt (Dio LXXI 13,4, vgl. 13,2), nachdem sie bereits drei Jahre zuvor 13000 zurückgegeben hatten (Dio LXXI 11,2; Petr. Patr. 7), und 100000 οὓς μετὰ πολλοὺς μὲν πραθέντας πολλοὺς δὲ τελευτήσαντας πολλοὺς δὲ καὶ φυγόντας εἶχον lieferten nach ihrer Niederwerfung allein die Jazygen aus (Dio LXXI 16,2) — Zahlen, die gewiss nach oben hin mehr oder weniger abgerundet, keinesfalls aber einfach fingiert sind.

(2) Fraglich und daher in Abzug zu bringen sind auch die zahlreichen auf Freigelassene bezüglichen Angaben, insofern diese Leute in der von ihnen als Heimat namhaft gemachten Stadt, ohne dort geboren zu sein, das Gemeindebürgerrecht erworben haben können.

zeichnung zum Ausdruck. Formeln wie *domo Veronae* (1), *oriundus colonia Iulia Fano Fortunae* (2), *ortus ab Iguvio* (3), *natione Florentinus* (daneben *natione Tuscus*) und ähnliche (4), die, auf den Unfreien, der eine Heimat im rechtlichen Sinne nicht hat, angewandt, unleugbar abusiv sind, gerade deswegen aber hier den Anschein bewusster, diskrete Anspielung auf die eigentlich von Geburts wegen bestehende Heimatberechtigung bezweckender Anwendung erwecken (5), stellen die italische Abstammung und städtische Herkunft ausser Zweifel. Der in Neapel oder Florenz geborene und aufgewachsene Sohn der ägyptischen oder syrischen Sklavin, für den Lateinisch die Muttersprache war, wurde darum noch lange kein Italiker, sodass er sich als *domo Neapoli* oder *natione Florentinus* hätte bezeichnen können; er war und blieb unter allen Umständen *natione Syrus* oder *Aegyptius*. — Aus demselben lebendigen Bewusstsein freier Abkunft erklärt es sich, wenn einzelne Sklaven in ihren Inschriften ihrem Namen den des Vaters beifügen (6); wie es auch einen gar nicht besonders seltenen Sklavennamen gibt, der die freie Geburt andeutet und mitunter sicherlich andeuten soll: *Ingenuus* (*Ingenua*), wenngleich es voreilig wäre, überall diesen Sinn in ihn hineinlegen und in jedem Falle aus ihm auf die ursprüngliche personalrechtliche Beschaffenheit seines Trägers schliessen zu wollen.

Auch das Hervortreten des italischen Elementes in der Sklavenschaft, eine Folge namentlich der mit dem Beginn der Kaiserzeit umsichgreifenden Praxis des Selbstverkaufes, ist ein Zeichen der Zeit, ein Zeichen der fortschreitenden Dekadenz des Römertums. Es reiht sich ein in die Zahl der Momente, die erkennen lassen, wie das Land, in dem die ganze Kraft der Nation wurzelte, seit der Begründung des Principates trotz aller staatlichen Fürsorge durch die Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse heruntergekommen,

(1) C. VI 9124; ebenso *domo Aquileiae* C. III 8827.

(2) C. XI 6238.

(3) C. XI 5836 (in Iguvium gefunden: *patronus patrio condidit ossa solo* heisst es in der Inschrift).

(4) M. S. 243.

(5) Danach ist der Mommsensche Satz (Hermes XIX S. 76 = Ges. Schr. VI S. 91) 'Die *domus* steht auf Sclaveninschriften nie' zu modifizieren.

(6) C. X 388 = I. G. XIV 666; VI 700 (M. S. 228. 233).

seine Bevölkerung, die noch immer und mehr denn je als Herren der Welt sich fühlte, verarmt und verelendet war. Wie der junge Bursch, der nichts als seine Haut zu Markte zu tragen hatte, früher unter die Soldaten ging (1) und als Legionar in langem, hartem Grenzdienst sich seine Spargroschen und die Dienstprämie erwarb, so zog er jetzt statt des Soldatenrocks den zwar minder ehrenvollen, aber bequemeren Sklavenrock an, um zu Gelde und zu einer Versorgung zu kommen. Sollte dieser Umschwung, der massenhafte Eintritt der Italiker in den Sklavendienst im Wege des Selbstverkaufs, in ursächlichem Zusammenhang stehen mit dem höchst wahrscheinlich unter Vespasian erfolgten (2) generellen Ausschluss der Italiker vom Dienst in den Legionen? Die Vermutung liegt nahe, obschon sie nicht unter Beweis gestellt werden soll und überhaupt nicht beweisbar ist.

M. Bang.

(1) Tac. ann. IV 4: *plerumque inopes ac vagi sponte militiam sumunt.*
(2) Mommsen, Hermes XIX S. 19 f. (Ges. Schr. VI S. 37 f.).

APPUNTI SULLA VIA SALARIA

La via Salaria, con la sua diramazione la via Caecilia, è la sola delle vie antiche che partivano da Roma della quale esiste una descrizione moderna e ben fatta. Questa, come è noto a tutti i lettori delle *Römische Mitteilungen*, si deve al benemerito signor marchese Niccolò Persichetti, il quale ha pubblicato diverse opere in proposito; ved. *Mitt.*, XXIII (1908), 275 [1]. Queste formano uno studio accuratissimo e preziosissimo: ma siccome i problemi topografici in Italia, per la loro complessività e per la ricchezza del materiale che ci si presenta, non si possono dire mai esauriti, mi sono permesso, essendomi occupato anch'io della topografia di alcune parti della via, di portare alcune aggiunte alle notizie copiose già dateci dal marchese Persichetti. Egli ha avuto la bontà di leggere il mio manoscritto, per la quale gli rendo sinceri ringraziamenti.

1) Una scoperta inattesa è venuta, nel modo più lieto, a confermare la mia opinione riguardo al corso della via Salaria (*Papers of the British School at Rome*. III [1906], 27 e segg.). Nei primi mesi dell'anno 1910 si è scoperto, a circa 250 m. a nord-est dell'Osteria Pedocchi (segnata sulla carta dell' I. G. M. a 1:25,000, foglio 144, III, nord-est, Passo Correse), proprio al punto ove sulla mia carta n. 1 è segnato il miglio XVIII della via, il milliario stesso 'ritto sopra al suo piedistallo, sul margine destro della via, per chi veniva da Roma' (Cav. A. Pasqui, in *Notizie degli scavi*,

[1] Si noti che l'ultima serie di articoli nelle *Mitt.* del 1908 e 1909 è stata ristampata a parte sotto il titolo di *La via Salaria nei circondarii di Roma e Rieti* (Roma, 1910): ma io citerò sempre la pubblicazione originale nelle *Mitteilungen*.

1910, 366 e segg., il quale mi ha pure assicurato verbalmente della esatta corrispondenza). Porta l'iscrizione seguente:

XVIII
IMP · NERVA · CAESAR
AVGVSTVS
PONTIFEX · MAXIMVS
TRIBVNICIA · POTESTATE
COS . III · PATER · PATRIAE

e quindi appartiene all'anno 97 d. C. Non esistono altre pietre milliarie di Nerva della via Salaria, ma bensì parecchie della via Valeria, dello stesso anno (*C. I. L.* IX, 5963 ecc.), come pure dell'Appia (*ib.* X, 6813 ecc.).

Da questa scoperta a me pare sempre più probabile (non lo si può affermare come assolutamente comprovato, poichè la via lungo la valle del Tevere è di origine antica: *Papers*, III, 30; *Not. scavi*, 1910, 369) che la via Salaria abbia seguìto il fiume fino al ponte sul fosso di Casa Cotta, un poco a sud della casa cantoniera della ferrovia di questo nome, invece di piegare a destra, tagliando la tenuta di Marzolana, e passando per il colle del Forno, come crede che faceva il Persichetti (*Mitt.* 1909, 126): ma non credo nemmeno che la via abbia voltato, come avrebbe dovuto fare, ad angolo retto, per 'salire verso Montemaggiore, Montelibretti e Osteria di Nerola (*Vicus Novus*) con andamento quasi diretto, attraverso ad un terreno di facile accesso, cioè lungo una di quelle pendici comprese tra un fosso e l'altro' (Pasqui, loc. cit., p. 368). Debbo ammettere che nè il Persichetti, nè io abbiamo visto delle traccie della via lungo il percorso da me stabilito sulla mia carta, fatta eccezione per tre selcioni sparsi che vidi nel febbraio del 1907 ad est-nord-est della cantoniera di Casa Cotta, ad est del punto segnato colla quota 60 sulla carta dell' I. G. M., ma lo Chaupy osservò resti del selciato sulla salita che precede la chiesa di S. Antimo (ved. *Papers*, III, 31). In quanto al sito di *Eretum* (1), dobbiamo notare che i ruderi di una villa, scavati

(1) Il Pasqui (p. 368) spiega la discordia fra l'itinerario di Antonino, che mette *Eretum* al miglio 18°, e la tavola Peutingeriana, che lo mette al 19°, col dire che 'appunto alla cosidetta Osteria del Grillo una via breve

nel 1906 nella riserva detta Ontaneto della tenuta di Tor Mancina — vale a dire circa chilometri 2 1/2 ad est dell'osteria del Grillo, al punto segnato nella mia carta; sono brevemente ricordati da me alla p. 27 — si collegherebbero piuttosto con un centro abitato, del quale faceva parte il colle di S. Anzino (Persichetti, p. 222), che con *Eretum* stesso. Questi ruderi sono descritti dal compianto prof. Tomassetti nelle *Not. scavi*, 1906, 213. Vi fu trovato l'epistilio di un'edicola dedicata ad Ercole, nonchè le traccie di una via antica, a levante dell'edifizio, che deve essere stata un semplice diverticolo.

Sul sito detto Rimane, che fu certamente quello di *Eretum*, si vede non solo il sotterraneo a due vani menzionato dal Persichetti, che sta al punto segnato con 52 sulla carta dell'I. G. M. (che credo che fosse una conserva d'acqua) ma, a sud del punto 51, un'altra conserva d'acqua in muratura a sacco con tre vani, uno dei quali ho trovato essere largo m. 3,07, e un'altra grande piscina aperta; vi sono anche, come dice il Persichetti, parecchie traccie di altri edificii verso est. Mi pare pure di avere riconosciuto al punto 51 i pochi resti del recinto medioevale descritto dallo Chaupy, e distrutto proprio ai suoi tempi (*Papers* cit., 29). La linea del recinto si può rintracciare sulla carta.

Anche alla quota 48, ad un chilometro a nord-est, vi sono i resti di una torre medioevale, con laterizi romani sparsi sul terreno.

Oltre ai ruderi esistenti un poco a nord-est del Casale Nuovo, e menzionati dal Persichetti (p. 128), vi sono altre traccie di fabbricati un poco a nord-est prima del Rio Moscio. Noterò poi altri ruderi di ville sui colli che sovrastano alla ferrovia — vale a dire alla quota 42 a nord del Ponte Nuovo ed alla quota 46 fra i caselli ferroviarii 35-460 e 36-226 (ove si vede pure una conserva d'acqua).

---

e diretta risaliva le pendici estreme della valle tiberina e si dirigeva alla località designata come sede della città di *Eretum*. È precisamente per questa seconda via, o meglio, direi, diverticolo della Salaria, che da Roma ad *Eretum* si percorrevano diciannove miglia, mentre la mansione denominata *Eretum*, al diciottesimo miglio dell'Itinerario, risponderebbe alla stessa via Salaria nel punto più vicino a detta città'. Abbiamo già visto che lui non accetta il percorso della via Salaria da me proposto, secondo il quale la via avrebbe proprio attraversato il sito della città.

In seguito a queste ulteriori osservazioni, ho potuto pure riconoscere che ebbi torto a dichiarare (*Papers*, III, 32) che mancavano le traccie della via Salaria sulla ripida discesa da Monte Maggiore al Fosso Carolano. Ne parla pure il Persichetti (p. 132).

2) Nel novembre scorso ebbi occasione di traversare in bicicletta la via attuale, da Passo Correse a Rieti, che corrisponde, più o meno, coll'antica Salaria. Fui accompagnato dai signori A. J. Toynbee e R. S. Darbishire, ambedue studenti della scuola britannica di Roma: e forse non sarà discaro ai lettori delle *Mitteilungen* che io dia, in breve, alcuni risultati dei miei appunti di viaggio. Il Persichetti cita, a proposito della iscrizione sul moderno ponte Ponzio, una nota dell'Ufficio tecnico provinciale di Perugia, che parla di « un altro tratto di strada più recente facente parte dell'attuale via Quinzia, che dall'Osteria di Nerola si dirige verso la così detta Osteria Nuova, tratto che sebbene rimonti ad un'epoca alquanto antica, pure deve essere stato certo costruito dal cessato Governo pontificio » (*Mitt.*, XXIV (1909), 139 cfr. 136) [1]. Questa strada si trova segnata come la strada ancora in uso sulla carta del Prosseda, il quale, mi pare, non merita in questo tutte le censure del marchese Persichetti, e nella pianta incisa da Augusto Fornari, 'scritta' da Domenico Feltrini, e pubblicata dal Piale nel 1855, due anni, cioè, prima del suo abbandono: e viene ancora adoperata dalle greggie, come la più gran parte della via Salaria antica: cosicchè ho visto all'Osteria della Colonnetta un avviso che avvertiva ai pastori che fu vietato il passaggio delle pecore per Poggio S. Lorenzo (*Mitt.* 1909, 163). Ho potuto pure constatare che essa rappresenta una strada dell'epoca romana. Nella parte che fino al 1857 fu praticata, non si conserva nessuna traccia di antichità. Ma la primissima parte, cioè la salita dall'Osteria di Nerola, che non può identificarsi col *Vicus Novus*, come vorrebbe il Pasqui (*Not.* cit., p. 368), lungo la sponda nord-ovest di un piccolo fosso vicino al torrente delle Vurie, e fino al punto ove il confine fra le provincie di Roma e Perugia si stacca dalla linea della strada e si volge verso nord-ovest alla sommità del Monte degli Elci (vedi la carta dell'I. G. M., F. 144, I, Fara in Sabina) è di origine moderna. La strada antica al principio

[1] La di lui interpretazione dell'altra iscrizione sul cosidetto ponte di Rieti (p. 134) l'accetto pienamente.

della salita non è più conservata, ma sembra che si sia tenuta dal lato sud-est del fosso. Al punto però ove il fosso finisce, appariscono chiare traccie della crepidine orientale della strada (che in questo punto corre a 20° ad est di nord) in blocchi di pietra calcare, ed un po' più in su se ne vedono pure i grandi blocchi del lastricato (poichè pare che qui fosse lastricata intieramente, e non inghiaiata, come lo fu per lo più in questi dintorni la via Salaria). Poi si volge a nord, e se ne vede la crepidine occidentale vicino ad una casa moderna che sta sulla strada abbandonata: fra le due strade esistono le fondazioni di qualche edificio rettangolare dell'epoca romana, in blocchi di pietra calcare, ed all'est della strada antica, dei frammenti di mattoni sono sparsi qua e là.

Più in su ancora, sotto l'orlo della strada nuova, si vede la crepidine orientale dell'antica, ed altre traccie del lastricato. Da questo punto in poi coincidono le due linee, e non ho visto più traccie in queste vicinanze; ma, siccome facemmo il viaggio con biciclette, le quali furono lasciate giù al ponte, fu mestiere di tornarvi, e proseguire per la strada attuale. Giunti però all'estremità ovest del Monte Calvo (*Mitt.* cit., p. 147) siamo ritornati a piedi lungo la strada abbandonata fino all'Osteria dell'Olmo, senza poter scoprire delle traccie del lastricato antico, il quale sarà stato distrutto per servire come materiale.

Resta non di meno accertata l'origine antica di questo intiero tratto di strada, il quale è più breve del percorso fatto dalla Salaria pel ponte del Diavolo e per la Madonna della Quercia di più di 600 metri, ma raggiunge un'altezza maggiore ed è più scosceso. E mi sembra non affatto impossibile che questo sia stato il percorso della Salaria più antico, sostituito poi, non più tardi del regno di Augusto (come fa fede il cippo milliario [1]) vicino alla Madonna della Quercia, il quale, sebbene non stia, secondo ogni probabilità, al suo posto originario, non sarà mai stato trasportato dall'altro ramo più ad ovest) da un ramo che saliva assai più dolcemente, e che si congiungeva coll'antico al 32° miglio nuovo, non lungi dall'estremità ovest del Monte Calvo. Sotto qualunque altra ipotesi, sarebbe un po' strana la brusca voltata da nord a nord-nord-est che vicino a questo punto la Salaria avrebbe dovuto fare: mentre

(1) *C. I. L.* IX, 5943; vedi *Papers of the British School at Rome*, III, 8, 37.

questa si spiega benissimo supponendo che la strada più antica venisse in linea quasi retta dall'Osteria dell'Olmo fino all'Osteria Nuova, essendosi poi innestato più tardi il ramo che passava per il ponte del Diavolo e per la Madonna della Quercia. E siccome per la via Salaria pietre milliarie anteriori all'epoca di Augusto non sono state mai rinvenute (1), così abbiamo, mi pare, il diritto di dire che non è affatto impossibile che egli abbia fatto eseguire una nuova misurazione della strada prima di far erigere le sue pietre milliarie nuove.

3) Altre piccole aggiunte avrei da fare alle osservazioni del marchese Persichetti, del resto accuratisssime, come potei riscontrare sul posto.

Sul margine destro della via antica, pochi metri prima di arrivare ai due sepolcri sotto il Monte Calvo (p. 147) vi è la piattaforma di qualche edifizio romano, fatta di opera a sacco, rivestita inferiormente di grandi blocchi calcarei irregolari, sopra i quali si vede un po' di opera reticolata.

4) Poco prima di arrivare agli avanzi di ponte Bruciato (p. 158) si vedono, poco al di sotto della via antica, gli avanzi di un edifizio romano, probabilmente una villa, di una certa importanza. Parallelamente alla via, ma sotto ad essa (io l'ho vista per la prima volta dall'altra sponda del torrente Roviano) c'è un lungo ma basso muro di sostruzione ad opera reticolata, a nicchie, delle quali rimangono conservate dodici, mentre all'estremità nord non abbiamo, pare, la terminazione del muro. Alterna una nicchia rettangolare con due curvilinee, salvo all'estremità sud ove delle ultime tre conservate due sono rettangolari ed una sola curvilinea: si può supporre che ce ne era ancora una curvilinea prima della estremità, ed allora, ripetendosi questa disposizione dall'altra parte, si arriverebbe ad un totale di sedici nicchie. Le nicchie hanno una larghezza di m. 1,44 ed una profondità di m. 0,50 all'incirca e sono a distanza l'una dall'altra di m. 1,20.

Dall'estremità sud corre un altro muro di sostruzione verso est e dopo un certo intervallo, si ha una camera a vôlta (che sarà pure essa servita come sostruzione per un edifizio soprastante) della larghezza interna di m. 3,60 e di lunghezza (da nord a sud) di

(1) Fa eccezione il milliario n. CXIX (*C. I. L.* IX. 5953) trovato però fuori della linea della via (Persichetti, *Via Salaria*, 103 segg.).

circa m. 10, sostenuta esternamente nel lato est da contrafforti. La linea verso est, poi, viene prolungata da un muro di reticolato largo solo m. 0,20, che non fu quindi altro che un muro di recinto: cosicchè possiamo supporre che lo spazio rinchiuso dai due muri ad angolo retto e dal torrente fosse un giardino.

5) Sulla Colonnetta dell'Ornaro (*Mitt.* cit. p. 209) si è tentato di leggere l'iscrizione in questi ultimi tempi, come pure sulle colonne milliarie della Madonna della Quercia [1] e mi sembrò che si potessero scoprire le lettere AVc CORIИTIO, le quali sono molto irregolari, e variano in altezza da m. 0,05 a m. 0,065.

6) Il ponte sul Turano (p. 216), è vero, non è antico nella sua forma presente, ma i massi bugnati dei quali è composto, sono i massi del ponte romano? oppure tutta la sua struttura è un'abile imitazione di quella antica, come i caratteri delle iscrizioni [2] del ponte rispecchiano abbastanza fedelmente l'epigrafia del principio dell'êra volgare?

7) L'esistenza di una strada romana fra Rieti e Terni che avesse seguito la linea della strada moderna, la quale è affermata dal Kiepert (*Carta dell'Italia Centrale*) e dal Nissen (*Ital. Landeskunde*, II, 474) mi pare molto incerta. La strada attuale, che dal villaggio di Marmore scende sopra l'apigno a Terni, ha tutti i caratteri di una strada alpina del secolo scorso, e non ho potuto

[1] Su quella di Giuliano l'Apostata (*C. I. L.* IX, 5944) mi è parso di vedere chiaramente le lettere IVL al principio della terza riga.

[2] Mi pare che, a titolo di curiosità, meritino di essere ripetute: ecco il testo di quello che si trova sul lato ovest:

ANTONIVS · PETRI · IOANNIS
DE · VRBE · PONTIS · FABREFAT
OR · EXIMIVS · M · CCCC · LV.ᵒ

Sopra il ponte stesso, sotto l'arma di papa Callisto III, c'è quest'altra:

+CALISTI · III · PONT · MAX ·
MVNERE · BENEDICTI · DE ·
ORLANDIS · DE · VRBE · REATI
NAE · CIVITATIS · MAGNIFICI · PRAE
SIDIS · CVRA · ET · P · REATINI · OPE
RA · HIC · VIAE · ROMANAE · PONS ·
QVADRI · MESTRI · FABREFACTVS ·
EST · M·CCCC · LVI · VALE · VIATOR ·

vedere nessuna traccia di una via antica sulla ripida costa che domina il fiume Nera. « Vi era invece (1) una via romana che da Terni conduceva a Spoleto, percorrendo appunto la valle del Nera, sviluppata sulla sinistra di questo fiume, perchè, passato Papigno, e non molto prima di giungere sotto alla Cascata delle Marmore, nello scorso secolo, tornò in luce un ponte romano, che a me pare di età repubblicana, ponte che tuttora vi rimane scoperto, ed è chiamato ponte del Toro. Con esso la via antica valicava il fiume e passava sulla sponda destra, per introdursi in una valletta dove, arrampicandosi, proseguiva per Spoleto. Sarebbe veramente uno studio interessantissimo quello di rintracciare la linea di questa strada antichissima Terni-Spoleto.

Lo studio del suddetto ponte del Toro può dar luogo a molteplici osservazioni, sia sull'antichità della strada, sia sulla conformazione geologica di quella contrada in allora, sia sulla probabilità che questo ponte servisse solo per dare passaggio alle acque del Velino che derivava dalla cava Curiana, o se soltanto dalla Nera prima che detta cava fosse aperta, e finalmente se sia da presumersi che, dopo il ponte del Toro, ve ne fosse un altro più grande che valicasse le acque riunite del Velino e della Nera ». Per una buona fotografia del ponte vedasi L. Lanzi, *Terni*, (*Italia Artistica*, fasc. 55), p. 97.

È pure da decidere la questione dell'origine della strada odierna fra la stazione di Fara Sabina e Terni o Narni (*Mitt.* cit., p. 226; Pasqui, in *Not. scavi*, 1910, p. 369).

Mi sembrano perciò necessarie ulteriori ricerche sul posto, e spero che saranno intraprese fra non molto tempo dal sig. Toynbee.

Non posso terminare questa breve Nota senza esprimere ancora una volta al marchese Persichetti i ringraziamenti di tutti gli studiosi per i suoi bellissimi lavori sopra la via Salaria. Magari avessero trovato le altre vie antiche dell'Italia illustratori degni come lui.

THOMAS ASHBY.

(1) Adopero le parole stesse del chiaro marchese Persichetti, il quale ha voluto gentilmente darmi questa preziosa informazione.

DER GRABSTEIN EINES SCHUSTERS IM MUSEUM VON TORTONA

In den römischen Städten der Poebene sind Handel und Gewerbe früh zur Blüte gekommen. Davon zeugen nicht nur zahlreiche Notizen bei den alten Schriftstellern, sondern auch das grosse Ansehen, das die Berufskollegien, nach den Inschriften zu beurteilen, hier genossen haben, sowie die verhältnismässig vielen erhaltenen Grabsteine wohlhabender Geschäftsleute.

An diesem wirtschaftlichen Aufschwung hat auch die Kolonie Iulia Dertona Teil genommen. Durch ihre Lage im Mittelpunkte des Strassennetzes war sie ein wichtiges Handelsemporium der Gallia cispadana. Es ist vielleicht nur ein Zufall, kann aber auch auf die Art dieses Handelsverkehrs hindeuten, dass die drei an diesem Orte gefundenen römischen Grabschriften, die die Verstorbenen als Geschäftsleute kennzeichnen, einen Holzhändler (*materiarius*) und zwei Kleiderhändler (*vestiarii*) nennen (1). Und zwar sind die beiden *vestiarii* Freigeborene, was auch ein Zeugnis ist für die verhältnismässig höhere gesellschaftliche Stellung des Kaufmannsstandes in diesen Gegenden. Was die Handwerker betrifft, hatten sie sich in Dertona, wie in den Nachbarstädten, zu einem *collegium fabrum* zusammengeschlossen (2). Dass dieses *collegium* nicht das einzige war, zeigt die Erwähnung eines *patronus collegiorum omnium* (3).

(1) *C. I. L.* V 7377-79.

(2) *C. I. L.* V 7375.

(3) *C. I. L.* a. O. — Ein *collegium* wird auch in der Inschrift No. 7372 (mit welcher No. 7374 zu verbinden ist, s. *Notizie degli scavi*, 1897, S. 377) erwähnt. — Ein Bruchstück einer in Tortona gefundenen Bronzetafel, die wahrscheinlich eine *lex collegii* enthalten hat, befindet sich im Museum von Alessandria. *Notizie*, a. O. S. 363.

Zu den Inschriften, die sich auf das Gewerbeleben beziehen, sind diejenigen Grabsteine, auf denen der Beruf des Verstorbenen zwar nicht genannt, aber durch irgend eine Reliefdarstellung angedeutet wird, eine willkommene Ergänzung. Ein derartiges Monument, das bis jetzt nicht genügend beachtet und teilweise falsch gedeutet worden ist, befindet sich im Museum von Tortona. Es ist eine stattliche, 2 m. 6 cm. hohe, 92 cm. breite, 28 cm. tiefe Grabstele aus Sandstein von der gewöhnlichen Form einer *aedicula*. Sie hat kannelierte korinthische Pilaster und Architravgebälk; das Intercolumnium ist bis zu 2/3 Höhe mit einer Schranke geschlossen, auf der die Inschrift steht; über der Schranke erscheinen drei Bildnisse, die ohne Zweifel die drei in der Inschrift genannten Personen darstellen sollen: rechts und links zwei togagekleidete Männer, in der Mitte eine Frau. Unten folgt die Inschrift (*C. I. L.* V 7388):

P · LATINIVS · P · F · PRIMVS
SIBI · ET · SVMMIAE · T · F ·
SECVNDAE · MATRI · ET
P · LATIN/// LEPIDO · PATRI
T · F · I ·
IN · F · P · XII · IN · AGR · P · XIIII

Im Giebelfelde ein Gorgoneion mit Seitenranken. Ueber der Giebelspitze ein vertieftes Lager. Unter der Inschrift sind die Geräte abgebildet, die den Beruf der Latinii andeuten sollen. — Die Schrift und die rohe Steinmetzarbeit weisen auf das dritte Jahrhundert n. Chr. hin.

Gefunden ist der Stein in Tortona; als die Inschrift von Giov. Lud. Da Milano zuerst veröffentlicht wurde (1), befand er sich in der Kirche S. Martiano, wo ihn auch Cantonio für das Corpus Gruters (S. 1129, 5) abgeschrieben hat. Mommsen hat ihn im bischöflichen Palast gesehen, woher er schliesslich ins Museum kam.

(1) Giov. Lud. Da Milano: *Historia della vita, martirio e morte di S. Martiano e di S. Innocentio, primi vescovi di Tortona ed altre cose partenenti si alle antichita della religione come ad essa citta.* Tortona 1599, S. 167.

Die Inschrift an sich bietet kein besonderes Interesse. Die Lücke Z. 4 lässt uns im Unsicheren, ob der Vater P. Latinius Lepidus freigelassen oder freigeboren war. Das Cognomen Lepidus wird ebenso häufig von Freigelassenen als von Freigeborenen getragen. Da aber seine Frau Summia von freier Geburt war, darf man wohl dasselbe von ihm selbst voraussetzen. Die Porträts zeigen die auf derartigen späten volkstümlichen Grabreliefs gewöhnliche steife Handwerksarbeit. Wesentlich die dargestellten Werkzeuge geben dem Steine seinen kulturgeschichtlichen Wert.

Von der flüchtigen und, wie die beistehende Reproduktion einer photographischen Aufnahme zeigt, sehr ungenauen Abbildung im Corpus irregeleitet, hat E. Hübner die Gegenstände als « normae duae diversae, regula, codex » erklärt und als Embleme eines Steinmetzen, der das Einhauen von Inschriften als Spezialität hätte, angesehen (1). Eine richtigere Erklärung gibt Héron de Villefosse (2). Er erkennt in den Gegenständen rechts « une forme à chaussure », unten « un tranchant » und « un objet rectangulaire ». Aber den oben links abgebildeten Gegenstand nennt er mit Hübner ein Winkelmass (une règle coudée). Ein Blick auf den Stein selbst zeigt doch sofort, dass das angebliche Werkzeug ein Leisten ist, also ein Pendant zu dem gegenüber rechts dargestellten Gegenstand. Den in das Holz eingeschraubten Ring (den Handgriff) erkennt man hier wie dort ganz deutlich. Nur ist der untere Teil (der Fuss) des linken Leistens abgebrochen.

Lauter Schustergeräte sind also hier abgebildet. Das gekrümmte, halbmondförmige Messer ist das noch heute gebräuchliche und in antiken Darstellungen (3) wie in den Museen oft vorkommende Instrument zum Schneiden des Leders. Das Werkzeug daneben ist ohne Zweifel auch ein eisernes, aber nicht zu bestimmendes Gerät.

Die Analogie mit vielen ähnlichen Grabsteinen, auf denen Werkzeuge dargestellt sind, um den Beruf des Verstorbenen anzudeuten, gibt an die Hand, dass entweder P. Latinius Primus

(1) E. Hübner, *Exempla scripturae epigraphicae latinae*, S. XXXI.

(2) Héron de Villefosse: *Outils d'artisans Romains. Mémoires des antiquaires de France*, LXII (1901) S. 207.

(3) Z. B. *Monumenti dell'Instituto*, XI, tav. 29, 1.

GRABSTEIN IN TORTONA.

oder sein Vater Lepidus oder auch beide Schuster waren. Der Stein reiht sich somit den wenigen vorhandenen antiken Grabmonumenten an, deren Reliefs sich auf das Schusterhandwerk beziehen (1). Dass die Schustermeister bisweilen Freigeborene waren, zeigen die Inschriften. Bekannt ist der Grabstein des *C. Atilius C. f. Iustus sutor caligarius* in Mailand, wo der Meister an seinem Arbeitstisch beschäftigt dargestellt wird (2). Es scheint, dass das Schustergewerbe zu den angeseheneren, weil mehr lohnenden Berufen gehörte.

So liefert der Stein, eine Zierde des kleinen Museums von Tortona, einen schätzenswerten Beitrag zu der Gewerbestatistik der Poebene in römischer Zeit. Ein Handwerker, der die Mittel besass zu der Errichtung eines so stattlichen Grabmonuments, gehörte ohne Frage zu den wohlhabenderen Bürgern der Stadt. Eine Zusammenstellung und Vergleichung aller derartigen Handwerkerdenkmäler würde vielleicht zeigen, dass die landläufige Vorstellung von dem durchschnittlich sehr niedrigen wirtschaftlichen und sozialen Niveau des römischen Handwerkerstandes mindestens übertrieben ist.

H. Gummerus.

(1) Unter griechischen Grabreliefs gehören hierher die schöne attische Stele bei Conze, Taf. CXIX No. 696 und ein Totenmahlrelief aus römischer Zeit in Konstantinopel (vgl. E. Pfuhl, *Jahrbuch des kaiserlichen archaeolog. Instituts*, 1905 S. 70 und 147 A. 337); unter römischen die Grabsteine des *C. Iulius Helius sutor a porta Fontinale* im Konservatorenpalast zu Rom mit charakteristischem Bildnis und zwei Leisten im Giebelfelde (*C. I. L.* VI 33914. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, S. 248 Fig. 194) und des *C. Atilius C. f. Iustus sutor caligarius* in Mailand (*C. I. L.* V 5919. E. Seletti, *Marmi scritti del Museo archeologico* No. 119), sowie einige teilweise ziemlich zweifelhafte gallische Steine: *C. I. L.* XII 3619 = Germer-Durand, *Inscriptions de Nîmes*, No. 229; Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine* III, 1, 1872 und 1878 (Autun); *C. I. L.* XIII 5438 (Luxeuil); F. Hettner, *Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier* No. 192. Auf das Schustergewerbe bezieht sich vielleicht auch ein bis jetzt noch nicht aufgeklärtes Relief auf dem Sarkophag des *Α. Ἀτείλιος Ἀρτεμᾶς* aus Ostia, jetzt in Rom, Museo nazionale im Portikus, No. 184. Kaibel No. 929. Vgl. Fiorelli, *Notizie degli scavi*, 1887 S. 314.

(2) S. die vorhergehende Anmerkung. Der Fall, dass ein Schuster ein *ingenuus* ist, wird *Dig.* IX 2, 5, 3 vorausgesetzt.

DAS PHILOSOPHENMOSAIK VON TORRE ANNUNZIATA

In den pseudoplutarchischen Rednerbiographien 838 BD wird die Grabstätte des Isokrates beim Kynosarges, im Süden von Athen, eingehend beschrieben (1). Schon die Eltern des Redners sind dort bestattet, dann er selber, sein Adoptivsohn Aphareus und dessen Kinder, sein Bruder Theodoros, seiner Mutter Schwester Nako und deren Sohn (2). Ob auch seine Frau Plathane, steht dahin; sie wird nicht gleich bei der Aufzählung der Bestatteten genannt, sondern erst in dem folgenden korrupten Satz *Ἀφαρεὺς καὶ ὁ τούτου πατὴρ Θεόδωρος ἥ τε γυνὴ Πλαθάνη, μήτηρ δὲ τοῦ ποιητοῦ Ἀφαρέως*, in dem mit der Haupthandschrift hinter *Ἀφαρεύς* eine Lücke anzusetzen ist, wo Isokrates genannt und von ihm, Vater, Frau und Sohn irgend etwas ausgesagt war. Ueber den Gräbern erhoben sich sechs *τράπεζαι*, Grabtische. Auf dem Grabtisch des Isokrates stand eine dreissig Ellen hohe Säule mit einer sieben Ellen hohen Sirene darauf; an den Massen möchte man gerne zweifeln. Die Sirene war nach einer anderen Ueberlieferung dargestellt *οἷον ᾄδουσα* (3), wie man später annahm, um seine Wolredenheit anzudeuten, in Wahrheit nur den bekannten Typus der musizierenden Grabsirene wiedergebend (Weicker, Seelenvogel S. 11 f.).

Bis hierher entfernt sich der Grabbezirk nicht von dem Typus athenischer Familiengräber, wie ihn Schriftstellerzeugnisse, Skulp-

(1) Nach einer periegetischen Quelle, vgl. Athen. Mitt. XXXVII (1912), S. 119 ff.

(2) Zur Ueberlieferung der Namen vgl. Keil, Hermes XXX S. 201 f.

(3) Philostr. vit. sophist. I 17, vgl. auch den *Βίος Ἰσοκράτους* bei Westermann *Βιογρ.* S. 259; Pseudoplutarch sagt nur, dass die Sirene *συμβολικῶς* dastehe.

turen, Vasenbilder, vor allem aber die schönen Untersuchungen Brueckners im Eridanosfriedhof vor Augen stellen. Nun aber kommt etwas Neues: *ἦν δὲ καὶ αὐτοῦ τράπεζα πλησίον ἔχουσα ποιητάς τε καὶ τοὺς διδασκάλους αὐτοῦ* (des Isokrates), *ἐν οἷς καὶ Γοργίαν εἰς σφαῖραν ἀστρολογικὴν βλέποντα αὐτόν τε τὸν Ἰσοκράτην παρεσιῶτα.*

Bei den Gräbern, gewiss noch im Grabbezirk selber, stand also ein weiterer Grabtisch, der mit einer nicht gerade gewöhnlichen Darstellung geschmückt war, einer Gruppe von Dichtern und Lehrern des Isokrates, von welch letzteren Gorgias genannt wird, der auf einen Himmelsglobus blickte und neben dem Isokrates selbst stand. Dass das Bild ein Relief war, wird nicht ausdrücklich gesagt, ist aber anzunehmen; es wird eine Seitenfläche des Grabtischs eingenommen haben.

Es ist fast unbeachtet geblieben, dass die hier beschriebene Darstellung in engster Beziehung zu dem bekannten Philosophenmosaik von Torre Annunziata steht (1). Auch dieses zeigt eine Gruppe von Philosophen und, wie sich zeigen wird, Dichtern, in deren Kreis ein Himmelsglobus eine Rolle spielt, es geht, wie die ziemlich allgemein angenommene Deutung des Hügels im Hintergrunde auf die Akropolis von Athen erweist, auf eine in Athen entstandene Vorlage zurück, und diese Vorlage gehört stilistisch rund in die gleiche Zeit, der das durch das Todesjahr des Isokrates 338 datierte Relief angehört; dass sie eine Skulptur und nicht ein Gemälde war, wie Petersen annahm, scheint aus den völlig plastisch, ja statuarisch gedachten Gestalten namentlich der beiden Stehenden hervorzugehen, von denen sich der rechts nach Gewichtigkeit des Auftretens mit dem lateranischen Sophokles, der links mit dem Demosthenes vergleichen lässt. Ich glaube nach dem

(1) Nur Robert hat sie ganz gelegentlich in diesem Zusammenhang erwähnt (Hermes XXXVII S. 129 Anm. 2). Die Literatur zum Philosophenmosaik bei Helbig, Führer II S. 86; am wichtigsten Petersen, Röm. Mitt. XII (1897) S. 328 ff. (die Abbildung wird hier wiederholt) und Diels, Archäol. Anzeiger XIII (1898) S. 120 ff. Eine gute Abbildung auch bei Birt, Buchrolle S. 103. Die Replik des Mosaiks in Villa Albani (Helbig a. a. O.) hat aus der *dotta conversazione* eine astronomische Vorlesung mit neuen Porträts gemacht und kann hier beiseite bleiben. Eine flüchtige Wiederholung der Gruppe findet sich auf einer Gemme bei Furtwängler, Antike Gemmen I Taf. XXXV 35, vgl. III S. 166.

allem, dass das Mosaik geradezu auf das Relief vom Grabe des Isokrates zurückgeht; zwischen ihnen steht ein Gemälde, das den typischen hellenistischen Hintergrund und zur speziellen Kennzeichnung des Lokals die Akropolis mit dem Säulenbau des Parthenon, wie sie sich von der Stelle der Grabes aus darstellte, hinzugefügt hat. Das Interesse, aus dem die Nachbildung hervorgegangen ist, war natürlich ein literarisches; vielleicht wird sie dem gelehrten Sammeleifer der Pergamener verdankt (vgl. Fränkel, Arch. Jahrb. VI S. 49 ff).

Die pseudoplutarchische Beschreibung erlaubt zunächst in dem rechts Stehenden, der nach seiner ganzen Haltung die Hauptperson ist, Isokrates zu erkennen; sein „feinfühliger und schüchterner Charakter" kommt in dem Kopfe des Mosaiks fast besser zum Ausdruck als in der Herme der Villa Albani, deren Züge sich im übrigen recht wol mit dem Mosaik vereinigen lassen (Bernoulli, Griechische Ikonographie II Taf. III). Die Figur trägt so sehr statuarischen Charakter, dass man in ihr gerne einen Nachklang sei es der von Timotheos geweihten und von Leochares gefertigten oder der von Aphareus beim Olympieion errichteten Statue des Redners erblicken möchte (Pseudoplutarch 838 D. 839 B). Ist so Isokrates bestimmt, so ist der neben ihm sitzende Mann mit der emporgehaltenen Rolle, der richtig auf den Himmelsglobus schaut, Gorgias. Da noch mehr Lehrer des Isokrates dargestellt waren, kommen für die Benennung der übrigen Gestalten zunächst die Namen Protagoras, Prodikos, Teisias und Theramenes in Betracht; Sokrates, der gleichfalls als sein Lehrer genannt wird, müsste zu erkennen sein, falls er auf dem Mosaik vorkäme. Vielleicht darf man die beiden mittleren, eng verbundenen, Protagoras und Prodikos nennen; indes ist kaum sicher zu entscheiden, welche von den genannten Sophisten Isokrates gegen Ende seines Lebens — denn er selber hat doch die Darstellung veranlasst — für würdig befunden haben mag, in seiner Gesellschaft zu erscheinen (1). Auch der dritte von links, der mit dem Stabe in den Sand zeichnet, wird noch zur Gruppe der *διδάσκαλοι* gehören. Dagegen sondert sich ganz links ein andersartiges Paar von den übrigen ab, ein sitzender, weissbärtiger Alter mit kahlem Schädel, eine versiegelte Rolle auf

(1) Ueber Isokrates' Verhältnis zur älteren Sophistik vgl. W. Nestle, Philologus LXX (1911) S. 1 ff.

dem Schosse, dem ein jüngerer vollbärtiger Mann mit weisser Binde im reichen Lockenhaar im Gespräch die Hand auf die Schulter legt; beide schauen einander vertraut ins Auge. Binde

und Lockenhaar setzen den Stehenden in sichtlich bewussten Gegensatz zu den schlichthaarigen Sophisten und erweisen ihn und dann auch seinen sitzenden Genossen als Dichter; vielleicht soll sie der Rollenkasten zwischen ihnen in gleichem Sinne charakterisieren. Homer und Hesiod sind dargestellt, die beiden *ποιηταί* schlechthin. Wie jene Sophisten die unmittelbaren Lehrer des Iso-

krates sind, so sind es die beiden Dichter mittelbar, insofern sie *ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶν καὶ ἡγεμόνες* (Plato Lys. 214 A), ein namentlich in Bezug auf Homer immer wieder variierter Gedanke. Der Typus des alten Homer mit dem kahlen Schädel ist ein Vorläufer seiner hellenistischen Bildung; den des Hesiod möchte ich wiedererkennen in dem nur im Gegensinne dargestellten *Esiodus* des Trierer Monnusmosaiks, der die gleichen etwas düsteren Züge, das gleiche bindengeschmückte Lockenhaar und den gleichen Fall des Bartes zeigt (1).

Unklar ist immer noch die Bedeutung des Himmelsglobus. Man hat ihn bisher in der Beschreibung des Reliefs vom Isokratesgrab an die physikalischen Studien der Sophisten (2), in der Darstellung des Mosaiks an die entsprechenden der Akademie angeknüpft, ohne sich doch zu verhehlen, dass er beide Schulen nur sehr ungenügend charakterisiere. Im Kreise des Isokrates, dessen Sache die Beschäftigung mit der Astronomie niemals gewesen ist, hat er in unseren Augen gewiss noch weniger Berechtigung. Aber Isokrates gibt uns hier selber Aufschluss, und die Stelle, wo er dies tut, erklärt zugleich das Vorhandensein der *ποιηταί* und bildet schlechthin den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Scene. Fast das ganze Proömium seines Panathenaikos, das er im Jahre 342 verfasst und 339 herausgegeben hat, gilt der Verteidigung seines Lebenswerkes gegen gewisse Sophisten, welche ihm die Vernachlässigung jeder anderen Bildung als der rein rhetorischen vorgeworfen hatten (3). Tief erregt wendet er sich gegen ihre Behauptung, er verachte die Dichter, Homer und Hesiod, die Grundlagen der von den Vätern überkommenen Erziehung, die er doch weit besser kennt als jene Schwätzer (4). Aber, so fährt er fort, nicht nur die alte Lehre weiss er zu schätzen, sondern auch die neue Bildung, *λέγω δὲ τήν τε γεωμετρίαν καὶ τὴν ἀστρολογίαν καὶ τοὺς διαλόγους τοὺς ἐριστικοὺς*

(1) Ant. Denkm. I Taf. 49. Wolters, Arch. Jahrbuch V (1890) S. 213 f. Bernoulli I S. 27.

(2) Diels, Sitzungsber. Berl. Akad. 1884 S. 368. Nestle, Neue Jahrbücher f. d. klass. Alt. 1903 S. 192.

(3) Ueber den Panathenaikos zuletzt Wendland, Gött. Nachr. 1910 S. 137 ff.

(4) Ueber Isokrates' Stellung zu den Dichtern vgl. Blass, Attische Beredsamkeit II S. 46 f. und v. Hagen, Num simultas intercesserit Isocrati cum Platone S. 54 ff., der zu einseitig urteilt.

καλουμένους (§ 26). Den freilich bedingten Wert dieser neuen Bildung hat er schon in der im Jahre 353 verfassten Antidosisrede anerkannt (§ 260-269), auch hier mit geflissentlicher Hervorhebung der Geometrie und Astronomie. Das sind die beiden Wissenschaften, die wenige Jahre vorher unter grossem Zulauf Eudoxos in Athen gelehrt hatte; und Eudoxos hat den ersten wissenschaftlichen Himmelsglobus verfertigt. So ist es ein letzter, der Bitterkeit nicht ermangelnder Protest gegen die Angriffe seiner Feinde, wenn sich Isokrates auf dem Relief, das seine Grabstätte schmücken sollte, darstellen lässt in der Gesellschaft der beiden Dichter als der Vertreter der alten Erziehung, neben sich den Himmelsglobus, das Symbol der neuen Bildung, und aus der trüben Gegenwart zurückversetzt in den Kreis seiner Lehrer, in die alte Zeit, deren er in seinen späten Schriften so gerne traurig gedenkt. Noch über das Grab hinaus sollten sich die Athener erinnern *τῆς ψευδολογίας τῆς περί με γιγνομένης καὶ τῶν διαβολῶν καὶ τοῦ φθόνου καὶ τοῦ μὴ δύνασθαί με τυχεῖν τῆς δόξης, ἧς ἄξιός εἰμι* (Panath. 21).

Das geschilderte Denkmal hat unter den attischen Grabmälern eine ganz einzigartige Stellung; aber auch im Grabbezirk des Isokrates selbst nimmt es sich wie ein Fremdkörper aus. Das einzige vergleichbare Monument ist das in der gleichen Isokratesbiographie 837 DE beschriebene Grabmal seines Schülers Theodektes von Phaselis: *ἐστὶ τὸ μνῆμα ἐπὶ τὴν Κναμῖτιν πορευομένοις κατὰ τὴν ἱερὰν ὁδὸν τὴν ἐπ' Ἐλευσῖνα, τὰ νῦν κατερηρειμμένον· ἔνθα καὶ τοὺς ἐνδόξους τῶν ποιητῶν ἀνέστησε σὺν αὐτῷ, ὧν Ὅμηρος ὁ ποιητὴς σῴζεται μόνος* (1). Die Beschreibung erweist wie bei Isokrates Trennung von eigentlichem Grabmal und den *ποιηταί*, die hier Statuen gewesen sein müssen, da sonst nicht Homer einzig hätte übrig bleiben können. Dichterbildnisse auf seinem Grabe anzubringen hatte Theodektes als bekannter Tragiker einen anderen Grund als Isokrates; Homer galt ja als Vater der Tragödie. Dennoch frappiert die Uebereinstimmung. Nun ist Theodektes ungefähr gleichzeitig mit Isokrates gestorben, sehr wahrscheinlich vor ihm (2).

(1) Das Grabepigramm bei Stephan. Byz. s. v. *Φάσηλις*. Vgl. auch Paus. I 37, 4.

(2) Vgl. A. Wilhelm, Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen S. 104 nach Capps. Der erste Sieg des Th. wird dort um 365 angesetzt, was als Geburtsjahr rund 390 und als Todesjahr (Th. wurde 41 Jahre alt) rund 350 ergäbe. Alexander sieht im Jahre 334 auf dem Markt von Phaselis eine Statue *Θεοδέκτου τεθνηκότος* (Plut. Alex. 17).

Bedenkt man weiter, dass er aus Kleinasien stammt und auch in seinen späteren Jahren dort geweilt hat — er hat mit seiner Tragödie den Preis bei der Leichenfeier des Maussolos gewonnen, an dessen Grabmal in diesem Zusammenhang auch erinnert werden darf — dass andererseits der Typus der *dotta conversazione*, den das Mosaik vertritt, sich in hellenistischer Zeit in Kleinasien verfolgen lässt (1), so liegt die Vermutung nahe, dass Theodektes' prunkvolles Denkmal diesen Grabschmuck nach Athen verpflanzt hat, wo ihn Isokrates in bescheideneren Formen auf seine Weise nachahmt. Altattischer Denkweise fremd, sind beide Monumente Vorläufer hellenistischer Grabsitte.

F. Drexel.

(1) Zusammenfassend v. Salis, Der Altar von Pergamon S. 134 ff. Zu erinnern ist auch an das merkwürdige Monument von Memphis, über das Humann-Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien S. 344 Anm. 2 zu vergleichen ist, elf Statuen auf halbkreisförmigem Sockel, von denen drei durch Inschriften als Pindar, Plato, Protagoras bezeichnet werden; Puchstein hält es für ein Grabmal.

NACHTRAG ZU. S 24

Vor dem mit « Anche alla quota 48 » beginnenden Absatz ist folgendes einzuschieben:

Nel Catasto di Alessandro VII (volume contenente le tenute fuori delle porte Pinciana, Salaria e Pia) al n.° 2 c'è una pianta della Via Salaria fino a Rieti, nella quale in questo sito è delineato un castello medioevale, colla dicitura L'ORNANO ANTICAGLIA.

INSTITUTSSITZUNGEN

15. Dez. 1911 (Winckelmannssitzung) D. Vaglieri: I recenti scavi di Ostia.

16. Febr. 1912. H. Koch: Dachterrakotten aus Campanien.

15. März 1912. M. Meurer: Mykenischer Goldschmuck.

19. April 1912. (Paliliensitzung) P. G. Huebner: Römische Skizzenbücher der Renaissance.

CONTRIBUTO
ALLO STUDIO DEGLI SPECCHI ETRUSCHI FIGURATI

(Tafel IX).

Poco più di venti anni or sono il Martha [1] asseriva che la produzione degli specchi figurati etruschi non doveva risalire più in su del sec. III a. C. Tale asserzione, in seguito ai progressi della scienza archeologica in genere, ed in specie dietro la pubblicazione del volume di A. Klügmann e di G. Körte [2] che corona la monumentale opera del Gerhard (*Etruskische Spiegel*, v. I-IV, 1841-1862), non ha più ragione di esistere e certo, ora, neppure dal Martha stesso è mantenuta.

Presentemente infatti si ammette che l'inizio di questo ramo importantissimo di arte figurata etrusca debba risalire agli ultimi anni del sec. VI a. C. Ma, per quanto io sappia, dalle centinaia di tavole, che costituiscono l'opera sullodata del Gerhard, del Klügmann e del Körte, non sono stati sceverati e raggruppati tutti quegli esemplari che esibiscono palesi i contrassegni di un'arte tuttora arcaica.

Prendo occasione dall'esame dello specchio etrusco figurato, che giudico il più antico tra quelli a noi noti, per esprimere un tentativo di tal genere, concernente gli specchi in cui si palesano forme ancora impregnate di quell'arcaismo proprio del sec. VI a. C.

(1) *L'art étrusque*, 1889, p. 555.
(2) *Etruskische Spiegel, fünfter Band*, 1896.

***

Lo specchio, che qui raffiguro (tav. IX), è il seguente:

Dall'Etruria: già coll. De Luynes, ora al « Cabinet des médailles » a Parigi. Babelon e Blanchet, *Catalogue des bronzes*, n. 1300; Gerhard [*Etruskische Spiegel*], IV, t. CCXCII; *Jahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1903, fig. 83, p. 138; Daremberg, Saglio, Pottier, *Dictionnaire des antiquités*, VIII, p. 1428, fig. 6536.

Il Gerhard, seguìto da Babelon e Blanchet, riconobbe nelle due figure su basi Apollo ed Artemide come divinità della luce, con in mezzo un disco raggiato contenente una testa, in cui volle riconoscere Theia. Ritengo tale interpretazione errata, e per la mancanza di attributi nelle supposte figure di divinità apollinee e pel loro atteggiamento.

Il giovine tiene nella destra protesa un ramoscello, forse di mirto, ma la sinistra sua è alzata in atto di adorazione, e simile atto compie con la destra la donna, la quale, con l'altra mano, tocca il lungo vestito. E che qui, con questi atteggiamenti, della mano sinistra pel giovane e della destra per la donna, si sia voluto esprimere una adorazione, mi pare ovvio pel confronto con monumenti etruschi arcaici o di derivazione arcaica, nei quali questo gesto è ripetuto appunto come atto sacrale e devoto. Cito tra i primi una urna chiusina con processione (1), una statuetta in bronzo di Berlino (2); tra i secondi allego due stele funerarie felsinee (3).

Ma ovvio sopra tutto mi pare il confronto coi tre devoti su di una lastra fittile di Cervetri, ora al Louvre (4); ivi la figura femminile ha un atteggiamento assai simile a quello del giovine dello specchio, nè le manca il ramoscello propiziatorio. La donna poi del medesimo specchio ricorda il già citato bronzetto votivo

(1) Della Seta, *Religione e arte figurata*, fig. 141.

(2) Martha, fig. 339.

(3) *Monumenti antichi dei Lincei*, XX, p. 558, stele n. 135 (fig. 8); n. 156 (fig. 33).

(4) Martha, t. IV.

di Berlino; essa infatti con la sinistra solleva un po' il lungo vestito; si aggiunga poi l'analogia della decorazione a crocette, in cui il Gerhard volle invece vedere delle stelle con allusione al concetto siderico di Artemide.

Ma questi devoti starebbero sopra due basi sagomate e di carattere sacrale, su quelle basi o altari che furono oggetto di studio da parte dello Studniczka (1). Adduco a tal proposito un confronto assai stringente: la stele figurata di Marzabotto (2), monumento di età seriore, ma pertinente alla civiltà dell'Etruria circumpadana, in cui tanti elementi arcaici si sono mantenuti sino ad epoca relativamente tarda. Nella stele, di funeraria destinazione, su base identica, è una donna, la defunta, che si accosta un nappo alla bocca (3).

Ora, nel caso della stele, la base, che infine non è che un altare, credo che accentui il significato di dedica della defunta alle divinità infernali, di cui è già in possesso. Analogo concetto si può pertanto estendere anche alle due figure del nostro specchio, le quali, nell'istante in cui adempiono un atto solenne di culto, appartengono interamente alla divinità invocata.

Questa divinità è offerta dalla testa entro il disco raggiato, posto tra le due figure di devoti, e, a mio avviso, sarebbe il Sole, l'Usil etrusco. Non si ha invero dentro questo disco una testa di donna, come fin qui si è creduto, ma una maschile, e ciò risulta inoppugnabile dal confronto con la testa del giovine a sinistra: eguale è nelle due teste l'acconciatura della chioma con la caratteristica spirale indicante il ciuffo dei capelli insieme raccolti sulla nuca.

Si avrebbe qui la rappresentazione del Sole sotto forma di un semplice capo tutto circondato dal disco dei suoi raggi: è il *λαμπρὸς ἡλίου κύκλος* (Eschilo, *I Persiani*, v. 496) ellenico, la *solis rota* (Lucrezio, *De rerum natura*, V, v. 432) latina (4). È

(1) *Jahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1903, p. 138 e segg.; vi sono enumerati quindici esemplari.

(2) Gozzadini, *Di ulteriori scoperte nell'antica necropoli di Marzabotto*, t. 2,6; Montelius, *La civilisation primitive en Italie*, I, t. 108,5; *Jahreshefte* ecc., 1903, fig. 84.

(3) Per tale atto su stele funerarie etrusche si v. *Monumenti antichi dei Lincei*, XX, p. 571 e seg.

(4) Altre designazioni sono raccolte dal Rapp in Roscher, *Lexikon*, I, p. 1996 e seg.

nello specchio parigino uno stadio di passaggio dalla rappresentazione aniconica del semplice disco (1) a quella del tutto antropomorfa. Negli specchi etruschi si può citare un esempio di espressione parallela a quella che si osserva nell'arcaico monumento parigino, ed è dato da uno specchio di tarda esecuzione, di sagoma a pera, in cui il disco solare, col volto interno di prospetto, sovrasta alla scena di Aiace e di Cassandra al Palladio (Gerhard, IV, t. CCCXCIX) (2).

Ulteriore sviluppo nella rappresentazione di Usil negli specchi etruschi ci è dato da un esemplare che si palesa come prodotto di arte ancora arcaica. È uno specchio di Orvieto (Gerhard, Klügmann e Körte, V, t. 158) (3) il quale, come i suoi editori hanno giustamente accentuato, appartiene alla prima metà del sec. V. Ma la ipotesi, dagli stessi dotti espressa, di una piena dipendenza da un modello ellenico di questo specchio mi pare, sinora, priva di base monumentale, poichè, come è noto, le rappresentazioni elleniche di Helios dei sec. VI e V ci esibiscono tutta la figura del dio su di una quadriga col nimbo attorno alla testa. Negli specchi etruschi troviamo ancora la figura nimbata di Usil senza la quadriga; ma non più emergente dalle onde, come nello specchio orvietano, sibbene in quelle scene di unione dei varî personaggi, o divini o mortali, che sono caratteristiche della seriore produzione di specchi. Così Usil è su di un esemplare del Museo Gregoriano (Gerhard, I, t. LXXVI) ed in uno del Museo Britannico (Gerhard, IV, t. CCCLXIV); ma nel primo specchio l'allusione all'elemento marino è data dalla presenza di Nethuns e di

(1) Così noi vediamo rappresentato il sole nei monumenti del faraone riformatore Amenophis IV° (Erman, *Die ägyptische Religion*, fig. 59); nel mondo assiro-babilonese come dio Schamasch (rilievo del Museo Britannico, Della-Seta, op. cit., fig. 38), nel mondo egeo-miceneo (Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, fig. 13; anello da Micene), presso i popoli incolti dell'Europa nordica (si v. il carro del Sole dall'isola di Seeland, Sophus Müller, *L'Europe préhistorique*, t. II; cfr. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique*, II, p. 413 e segg.).

(2) È nota assai la rappresentazione di analogo disco, ma più complessamente raggiato, su di un vaso del IV° sec. edito dal Gerhard (*Gesam. Akad. Abh.* t. 5,1 = Roscher, *Lexikon*, I, p. 1998).

(3) p. 209; si cfr. lo specchio inedito ivi descritto a p. 210 sotto il n. 158, *a*, pure da Orvieto.

Thesan. Ma, come si sa, è tutt'altro che rara la rappresentazione della quadriga di Usil sugli specchi seriori (1).

Un atto adunque sacrale di adorazione sarebbe il contenuto del nostro specchio arcaico; ma altri elementi compiono la decorazione della sua tonda superficie: i due arbusti di edera e i due delfini che, simmetricamente disposti, sono dietro le figure dei devoti; la belva, il leopardo, che sta sopra e che, porgendo di fronte il muso, addenta la preda (2). Una semplice linea retta tra le cime degli arbusti divide come in due zone lo specchio, la zona zoomorfica da quella figurata.

Non questa divisione zonale, ma l'avvicinamento dei delfini agli arbusti ed alle figure umane, la positura del disco solare a metà altezza delle persone che lo adorano costituiscono per la decorazione di questo specchio un carattere singolare, apparentemente più di stranezza che d'ingenuità espressiva. Di tale carattere credo di trovare la ragione nel metodo seguìto dal modesto decoratore di questo monumento, per noi prezioso, nella espressione di un determinato concetto.

Nel modo seguente dovette svolgersi il processo della decorazione dello specchio. Il centro, ma non proprio il centro matematico (la maggior distanza dei raggi del disco dall'orlo dello specchio è di cm. 7, la minore di cm. 6) fu dapprima adornato dal disco solare; poscia, accanto, furono incise le figure dei devoti; ma, essendo il disco nel centro dello spazio, fu obbligato l'artefice a collocare queste figure su basi piuttosto piccole e, per quanto gli era possibile, vicino alla immanicatura, e così il disco, oggetto di adorazione, invece di essere al di sopra dei devoti, venne a trovarsi a metà della loro altezza.

(1) Per le rappresentazioni del Sole negli specchi etruschi si v. Gerhard, Klügmann, Körte, p. 64 e seg.

(2) A torto si è voluto vedere in questa belva una femmina, una leonessa o una pantera; mancano infatti completamente le mammelle che dovrebbero essere espresse, dato il carattere del monumento, assai turgide; invece è ben appariscente l'organo genitale maschile. E la belva reca nelle sue fauci un animale predato, non il suo piccolo, nel qual caso lo terrebbe sollevato ghermendolo pel grasso pelame della cervice. Si cfr., a tal uopo, una pantera col muso di fronte che porta la preda, un cerbiatto, nelle fauci su bucchero chiusino (Micali, *Monumenti inediti*, t. XXX 2).

Il largo spazio rimasto libero al di sopra dei due devoti venne occupato da una figura di belva, e ciò secondo gl'impulsi dell'arte jonica. Da ultimo i due spazii, rimasti liberi tra la linea verticale di ciascuna figura e la linea curva dell'orlo dello specchio, furono riempiti dagli ondulati e ramosi arbusti e dai due delfini che, obliquamente disposti, servirono a colmare gli ulteriori e minori spazî vuoti rimasti.

La decorazione è in tal modo partita dal centro della periferia; in seguito, nella produzione degli specchi, è dalla periferia che essa si diparte; poichè è la cornice decorativa che viene prima d'ogni cosa eseguita.

Ed all'osservatore potrebbe anche sorgere nella mente la ipotesi che negli elementi ornamentali dell'edera e dei delfini si celi una allusione simbolica. Lo specchio è infatti un utensile che ha la sua ragione di essere in quanto che, illuminato dalla forte luce solare, può dentro di sè rendere una immagine delle cose e delle persone; esso è perciò un dono del sole benigno. Volle il modesto artefice dello specchio parigino alludere a tale concetto? In tal caso si spiegherebbe la idea di offerta, di preghiera, di riverenza infine nelle due figure dei devoti, di sesso diverso; in tal caso al dio Usil si sarebbe rivolta la intenzione dell'incisore nel voler dar forma a due figure umane, alla belva, alle piante, ai delfini. E perciò si potrebbe scorgere adombrato in tutte queste forme il mondo intiero, sia animale che vegetale, sia terrestre che acquatico, che *Ἥλιος ἐπιδέρκεται ἀκτίνεσσιν*.

Ciò che ho espresso non è se non una mera ipotesi e, per non essere frainteso, ammetto anche che sia fantastica, dato il suo carattere del tutto soggettivo.

È certo adunque che nello specchio parigino ci appariscono varî elementi, ammettiamolo pure, meramente decorativi, la belva, cioè, gli arboscelli, i delfini, connessi insieme più o meno illogicamente, sì che non solo il modo con cui sono espressi, ma il modo con cui sono disposti ci testifica uno stadio ancora ingenuo ed inesperto nella decorazione della tonda superficie di uno specchio.

Sui prodotti seriori i naturalistici arboscelli di edera si allontanano vieppiù dal centro e, assecondando la nuova linea dell'orlo dello specchio, daranno origine ad una vera cornice; i delfini non più saranno collocati, per dir così, in aria, ma nell'esergo,

sotto la rappresentazione figurata, nell'acqua. In questi specchi, di cui poi farò cenno, seriori, ma tuttavia sempre arcaici, sparisce la belva, questo elemento decorativo che, in identica collocazione, è mantenuto solo in un secondo specchio. Così la divisione dello spazio da decorare negli specchi arcaici non sarà mantenuta nelle proporzioni e nel rapporto che vediamo nell'esemplare di Parigi, se non eccezionalmente. Solo più tardi avremo vere zone decorate, ma ivi l'elemento belluino cederà il luogo a più ampie scene istoriate di figure umane (1).

Ho fatto sinora parola dello specchio di Parigi come di un prodotto veramente arcaico; tale arcaicità è assai appariscente e, come tale, è, credo, riconosciuta dai dotti; cito lo Studniczka che ha assegnato al monumento, come data di esecuzione, il 500 a. C.

Del resto l'arcaismo emana da ogni particolare dello specchio; sia da quelli che sin qui sono venuto esponendo, sia da altri che credo di dover esprimere, data la importanza, per me singolare, del monumento.

Così carattere di arcaismo si ha nella sagoma dello specchio, nel suo contorno rigidamente circolare e nel passaggio ad angoli retti al manico da infiggersi dentro una impugnatura. Si scorge in tal modo una corrispondenza con esemplari arcaici greci, nei quali tuttavia la parte superiore del manico acquista una decorazione, dapprima vegetale (2), poi figurata (3).

Si aggiunga che l'orlatura nello specchio di Parigi consiste nel contorno della lamina un po' rialzata. Si è già accennato al modo assai inabile ed impacciato che l'artista manifesta nell'adattare la composizione figurata alla tonda superficie dello specchio; qui osservo come ancor primitivo sia nella sua timida espressione il distacco tra la zona superiore con la belva e la inferiore, distacco costituito da una semplice lineetta incisa, che parzialmente è condotta da una cima all'altra dei due arboscelli.

(1) L'esempio più perspicuo è dato dallo specchio del *Cabinet des médailles* (Gerhard, II, t. CLXXVI = Martha, fig. 375); si cfr. anche Gerhard, III, t. CCLVII, A-IV, t. CCCXCVIII; Gerhard, Klügmann, Körte, t. 37, t. 60.

(2) Es. la palmetta su specchi dall'Heraion di Argo (Waldstein, *The argive Heraeum*, t XCIII, n. 1564; t. XCIV, n. 1565); si cfr. anche Murray, Smith, Walters, *Excavations in Cyprus*, fig. 148, 2 (da Amatunta).

(3) Es. Waldstein, op. cit., t. XCV, n. 1566 (sileno itifallico), t. XCXI, n. 1581 (figura di donna con iscrizione). Si cfr. i cosiddetti specchi argivo-corinzii; es. *Archäologischer Anzeiger*, 1904, p. 22, n. 1.

La belva col muso di prospetto è un'ovvia derivazione dal repertorio dell'arte jonica; con le orecchie distese, insieme riunite da marcate linee, con le tondeggianti ganascie, con le linee dritte del naso, il muso della belva nei suoi tratti essenziali presenta somiglianza coi musi di belve dei vasi calcidici(1). Pel corpo invece, ed in ragione del rendimento della membratura interna, la belva dello specchio ha maggiori affinità con le figure bestiali delle idrie di Cervetri, di quelle idrie che palesano l'arte medesima che si riflette da pitture tombali dell'Etruria(2). Anche pel tratto, del tutto realistico della piccola preda ghermita dalle fauci, scorgiamo una analogia con ciò che si osserva nel repertorio decorativo delle idrie suddette; si confronti infatti il gruppo, pregevole nel suo verismo, della leonessa che difende dai cacciatori i due leoncini, che a lei si rifugiano, sopra di un'idria del Louvre (3).

Noto poi come la relazione di spazio che si osserva nel nostro specchio tra belva e figure umane, divise da una semplice linea, trovi la sua perfetta corrispondenza in un'opera etrusca che per lo stile si attacca alle idrie ceretane, cioè nella pittura della tomba cornetana delle Leonesse (*Antike Denkmäler*, II, t. 42). E le forme grosse e pesanti di questo dipinto sono tuttora mantenute nel giovine adorante dello specchio, specialmente nella parte inferiore del suo corpo.

Invece magri ed appuntiti sono i profili dei volti: ma per questo si possono addurre raffronti con vasi jonici; cito a tal uopo una idria ceretana di Berlino (4), in cui vediamo inoltre, nel giovine su biga, i capelli raccolti a ciuffo sulla sua nuca come nell'adorante e nel capo di Usil dello specchio, ove tuttavia è una schematizzazione più spinta a causa della inabilità dell'artefice o per maggior durezza di tecnica.

(1) Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints*, 1911, fig. 152 e fig. 159, *D*.

(2) Sono le seguenti tre tombe cornetane: 1. della Caccia e della Pesca (*Monumenti dell'Instituto*, XII, t. 13-14 *a*); 2. degli Auguri (*Monumenti dell'Instituto*, XI, t. 25.26); 3. delle Leonesse (*Antike Denkmäler*, II, t. 42). Si aggiungano le lastre fittili di Cervetri al Louvre.

(3) Pottier, E. 698; Endt, *Beiträge zur jonischen Vasenmalerei*, p. 1, n. XIX; Morin-Jean, op. cit., fig. 105.

(4) Endt, op. cit, fig. 7.

Del resto, nelle stesse idrie ceretane ve n'è alcuna in cui le forme umane, non più massiccie e grevi, divengono più svelte e magre. Certo queste idrie debbono essere considerate tra le meno arcaiche; cito quella del Louvre col ratto dei buoi per parte di Hermes [1] e quella del museo Britannico con guerrieri [2]. Ma più che con questi vasi le figure dello specchio parigino palesano somiglianze specifiche con una idria berlinese [3], ove scorgiamo un identico profilo dei volti dal naso appuntito e dalla fronte sfuggente, le medesime proporzioni nei corpi e l'accentuata muscolatura delle gambe. Credo opportuno allegare ulteriori analogie con la scena, assai nota, del giudizio di Paride su anfora di Monaco [4] sia pei tratti dei profili, sia per la espressione delle mani rese in modo schematico, eppur tanto vivace. Le crocette che ricoprono con esuberanza i mantelli di Hermes, di Athena, di Paride corrispondono alle minori e più sobrie crocette nel mantello della devota dello specchio parigino.

Richiamano pure l'arte jonico-etrusca il rigoglioso espandersi degli arbusti di edera, la presenza dei delfini. Questi sono espressi in posizione obliqua precisamente come nelle pitture vasculari dell'ambiente etrusco in cui è stato eseguito lo specchio parigino. Tali delfini obliqui vediamo infatti e nella tazza di Fineo a Würzburg [5] e su idrie ceretane [6] e su ariballi corinzii [7]. La medesima posizione obliqua mantiene il delfino su due vetuste pitture tombali, su quella delle Leonesse e su quella della Caccia e della Pesca. È noto poi come tale schema, in unione alle spirali ad onda, che alludono all'elemento acquatico, si sia mantenuto in seriori monumenti [8].

[1] Endt, op. cit., p. 1, n. X; *Nuove Memorie dell' Instituto*, 1865, t. 15; Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art*, IX, fig. 257.

[2] Endt, op. cit., p. 1, n. XIII; *British Museum, Catalogue of vases*, B, 59, t. II; Walters, *History of ancient pottery*, t. XXVI.

[3] *Antike Denkmäler*, II, tav. XXVIII = Perrot e Chipiez, IX, fig. 258 e 259.

[4] Furtwängler e Reichhold, *Die griechische Vasenmalerei*, t. 33; Perrot e Chipiez, IX, fig. 260-262; Sieveking e Hackl, I, n. 837.

[5] Furtwängler e Reichhold, op. cit., t. 41; Perrot e Chipiez, IX, fig. 264.

[6] *Monumenti dell' Instituto*, VI-VII, t. LXXVII = Perrot e Chipiez, IX, fig. 279; Endt, op. cit., fig. 3.

[7] Perrot e Chipiez, IX, fig. 311.

[8] v. *Monumenti antichi dei Lincei*, XX, p. 503.

***

Il pretto arcaismo dello specchio parigino ci appare già tralignato in un secondo specchio del Museo Kircheriano (1) che credo di dover qui ricordare e pubblicare (fig. 1), perchè esibisce al di sopra della scena figurata una belva. Tutto denota in questo monumento la presenza di caratteri di arte jonica, non più mantenutisi arcaici, ma divenuti arcaistici.

Oltre alla belva che, come nell'esemplare parigino è diretta verso sinistra e volge di fronte il muso, è da osservarsi il rendimento formale del Sileno il quale per gli zoccoli equini, per la lunga coda, per l'ampia barba e per l'abbondante chioma tutta insieme fluente sulla nuca, per le proporzioni infine piuttosto grosse del corpo ed in ispecie delle gambe, ci si presenta come una derivazione del tipo di Sileno che osserviamo sulle idrie ceretane (2). Ma il profilo del volto del Sileno è più regolare e già si è spogliato della primitiva sua brutalità (3). La Menade stessa, più che le Menadi della idria berlinese citata in nota, ricorda la fine figura su di una tazza jonica, che pure nella medesima nota ho allegata, e ricorda questa figura in special modo per il mantelletto e pel motivo. Tuttavia la Menade di questa tazza non presenta il medesimo vestito della Menade dello specchio, presso la quale osserviamo l'abbigliamento prettamente jonico del giubbetto di stoffa più pesante e del lembo mediano rialzato alla cintura. È l'abbigliamento che si trova esemplificato da numerosissimi monumenti che si riallacciano all'arte jonica (ricordo numerose *κόραι* del Museo dell'Acropoli) e che noi vediamo usato anche in Etruria (4).

(1) Gerhard, I, t. XCII, 2. Debbo alla gentilezza del prof. Pigorini il disegno che qui riproduco.

(2) Berlino, Endt, n. XX, fig. 8; Vienna, Endt, n. VII; Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im österr. Museum*, 1892; t. II = Perrot e Chipiez, IX, fig. 277. Si v. anche la tazza jonica edita in Endt, fig. 15 = *Athenische Mitteilungen*, 1900, p. 51, fig. 11.

(3) Il medesimo concetto del Sileno lirista e di una Menade danzante si mantiene nel repertorio della ceramica a f. r. di stile severo: si v., per esempio, la tazza del *Cabinet des médailles* di Parigi (Hartwig, *Die griech. Meisterschalen*, t. XXXII).

(4) Es. la danzatrice a d. nella pittura della tomba delle Leonesse; la suonatrice di tibie nel timpano della pittura della tomba della Caccia e della Pesca.

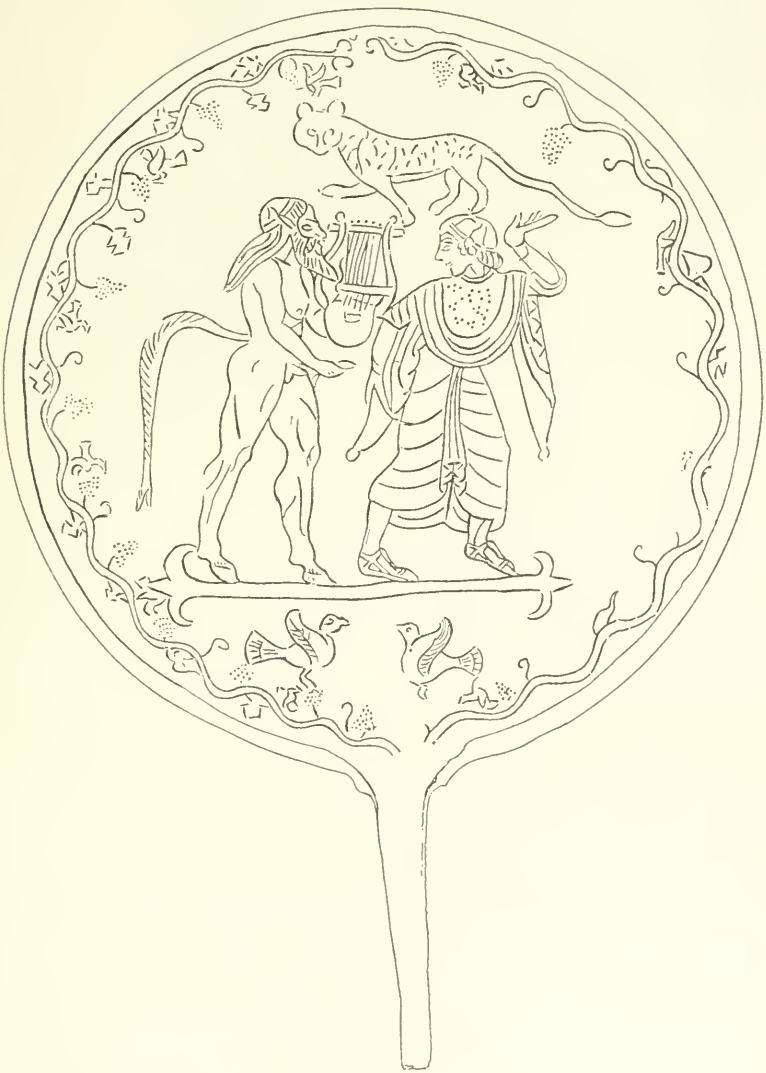


Fig. 1. — Specchio del Museo Kircheriano.

Sono notissime le figure di danzatrici di pitture tombali di Corneto (1), in cui vediamo mantenuto questo tipo di figura femminile: la Menade dello specchio del Kircheriano si manifesta, così io credo, coeva ad esse e del tutto analoga a quelle della tomba dei Leopardi e del Triclinio, specialmente per il modo con cui è disposto il mantelletto. Perciò lo specchio del Kircheriano potrebbe essere di poco anteriore, se non sincrono ad un bellissimo specchio (2) con un Sileno (*Chelphun*) ed una Menade (*Muntluch*) la quale ha manifesti punti di contatto con la Menade dello specchio qui edito; ma questo secondo esemplare palesa la sua dipendenza da modelli posteriori, cioè da prodotti ellenici di stile severo del sec. V.

Così nello specchio del Kircheriano, se il Sileno ricorda bronzetti arcaici risalenti all'arte jonica (3), la figura di Menade ricorda assai vivamente, non solo nell'abbigliamento, ma anche nell'acconciatura del capo e nella calzatura dei piedi, un bronzetto arcaico del monte Falterona (4).

La unione poi di un Sileno e di una Menade si palesa simile a quella di un ornato in bronzo già della collezione Borgia, ora al Museo Nazionale di Napoli (5). Infine il gruppo che ne deriva delle due figure è un motivo corrente nel repertorio arcaico dell'arte jonica in Italia; basti ricordare il gruppetto sul coperchio di un'olla bronzea capuana (6), i gruppi fittili in antefisse di templi (7).

(1) Tomba del Triclinio (*Monumenti dell'Instituto*, I, t. XXXII); tomba dei Leopardi (Durm, *Die Baukunst der Etrusker und der Römer*, fig. 158). Diverse sono le danzatrici della tomba del Citaredo (*Monumenti dell'Instituto*, VI-VII, t. LXXIX).

(2) Gerhard, IV, t. CCCXIV.

(3) Es. il bronzetto di Chiusi presso Micali, *Monumenti inediti*, t. XVII, 3; per la regione campana cito il bronzetto, che sormontava un vaso, edito in *Römische Mitteilungen*, 1887, p. 270, fig. 28. Notissimo è poi il bronzo di Dodona, Carapanos, *Dodone et ses ruines*, t. IX, 1.

(4) Si trova ora al Museo Britannico: Micali, *Monumenti inediti*, t. XIII, 1,2; Walters, *Catalogue of the bronzes*, t. XII, n. 450.

(5) *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, ed. Ruesch, n. 1506, fig. 82.

(6) *Monumenti dell'Instituto*, V, 25; Walters, *Catalogue of the bronzes*, n. 560, p. 80 e seg.

(7) Si v. l'antefissa edita e studiata dal Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 250. Per antefisse consimili rimando a Rizzo, *Bullettino della comm. archeologia comunale*, 1911, p. 35.

Lo specchio del Kircheriano esibisce già una decorazione nell'esergo: due volatili affrontati. Per questo motivo negli specchi etruschi non saprei citare che un solo ulteriore esemplare, purtroppo noto da un'unica riproduzione impiccolita nell'opera di Gerhard (I, t. XXXVI, 2); da questa riproduzione tuttavia appare il carattere ancora arcaico del monumento (1).

In confronto dello specchio del *Cabinet des médailles*, questo del Kircheriano esibisce varî indizii di posteriorità, oltre a quelli offerti dalle figure umane e di belva: la presenza del ramo di edera costituente una cornice, il che dimostra come si siano già vinte le difficoltà compositive, non superate nello specchio più arcaico; la divisione in tre zone, tutte comprese dal ramo suddetto di edera; la espressione già complessa del listello su cui stanno il Sileno e la Menade, il passaggio infine del disco dello specchio al manico con linee prettamente ricurve.

Un indizio poi di negligenza decorativa e che non presuppone più l'accuratezza arcaica che osservammo nello specchio parigino, è dato dalla mancanza di listello tra la belva e le teste delle due figure, mancanza che contrasta col grosso ed adorno listello su cui poggiano le due figure stesse.

Perciò se lo specchio di Parigi, per il sincero mantenimento di forme joniche, può essere stato eseguito tuttora nel secolo VI, lo specchio del Kircheriano deve invece risalire non più in su dei primi decennî del secolo susseguente (2).

* * *

Dopo lo specchio parigino del *Cabinet des médailles* si può menzionare un piccolo gruppo di specchi di carattere arcaico palesanti ancora gl'influssi dell'arte del secolo VI.

(1) In questo specchio è rappresentata una dea alata in movimento a destra, che trasporta un disco con figura stellare; dobbiamo riconoscere in questa donna una divinità celeste?

(2) Forme arcaiche e di jonica derivazione dovevano adornare un altro specchio (Gerhard. I, t. XCII, 5) purtroppo, come appare dalla sua riproduzione, certo inesatta, assai corroso e mutilo. Per la sagoma sua e per l'assenza della cornice esso presenta analogia con l'esemplare di Usil; la divisione a zone è già compiuta; ma se nulla è rimasto della stretta zona superiore, se residui assai tenui di un ramoscello sono nella inferiore, nella mediana v'è una scena dionisiaca a cui partecipano, oltre a forme indistinte, un Sileno a zoccoli equini ed una Menade a corto vestito e col *tutulus*.

Gli elementi figurativi e decorativi che abbiamo visti nello specchio parigino sono ora disposti in modo che il problema del loro adattamento in uno spazio circolare ha avuto la sua soluzione se non definitiva, certo soddisfacente.

Gli specchi sono i seguenti:

1° già collezione Gerhard-Berlino (Friederichs, II, n. 15). Gerhard, IV, t. CCCLXIII, 1. Eos che trasporta Cefalo (fig. 2).

2° già collezione Gerhard-Berlino (Friederichs, II, n. 18). Gerhard, I, t. XCVIII. Giovine tra due donne crotalistre.

3° già collezione Gerhard-Berlino (Friederichs, II, n. 19). Gerhard, I, t. XCIX. Giovine flautista tra due donne crotalistre (1).

4° già collezione Gerhard-Berlino (Friederichs, II, n. 20). Gerhard, IV, t. CDXV, 1. Donna citareda tra due giovani (fig. 3).

5° già collezione Gerhard-Berlino (Friederichs, II, n. 25). Gerhard, I, t. CII. Una Menade tra due Sileni.

Comune a tutti questi specchi è la divisione dello spazio circolare in due parti diverse; la maggiore figurata, la minore sottostante riempita da delfini che, nel loro elemento acquatico, indicato o da ondulazioni (1, 4) o da spirali ad onda (2, 3, 5), sono disposti obliquamente (1, 4, 5) ed in un sol caso orizzontalmente (2) (2).

I due arboscelli di edera dello specchio parigino, pure nascendo dal listello di divisione delle due porzioni di specchio, si sono curvati e, assecondando con la simmetrica disposizione delle foglie e con la regolare loro ondulazione la orlatura circolare, assumono vieppiù un'apparenza decorativa preludiando alle cornici vegetali sugli specchi seriori. Come vegetale è mantenuto il tralcio di edera, all'infuori degli esemplari nn. 2 e 3 ove sono due piante di vite. Ma a queste in minor grado che negli altri tre esemplari possiamo annettere un carattere meramente decorativo; pure assumendo una direzione curveggiante, sono in realtà due arbusti che sorgono dal terreno e che in parte sono ricoperti dalle figure di danzatrici.

Per tale particolarità questi due specchi si possono considerare come monumenti di passaggio, per quel che riguarda lo svi-

(1) Nella parte inferiore mancano sotto le spirali ad onda i delfini, ma certo per un guasto subìto dallo specchio.

(2) Così pure, per analogia, doveva essere nel n. 3.

luppo tipologico, dallo specchio parigino agli altri tre dell'elenco suddetto. Pel regolare schematismo degli arboscelli di edera i nn. 1, 4, 5 collimano assai tra di loro.

Tra questi cinque specchi quello impregnato da maggior arcaismo è il n. 1; ivi, nel gruppo di Eos che trasporta o Cefalo o Titone, le forme arcaiche sono più angolose che nello specchio parigino di Usil. Caratteristico poi e denotante l'influsso jonico è il duplice paio di ali connesse nella figura della dea, oltre al paio di ali minori ai piedi.

Si nota in questa figura la parte mediana del vestito rialzata alla cintura, ed un'altra particolarità jonica è data dagli ampî orecchini rotondi con cerchiello interno (1).

In questo specchio (n. 1) si ha un soggetto mitico; esso è il primo che incontriamo in questa produzione artistica etrusca, giacchè troppo generiche, sebbene appartenenti al mondo della favola, sono le figure dionisiache dello specchio del Kircheriano e dello specchio n. 5. Il gruppo di una figura alata che trasporta un'altra aptera, si presta assai bene per riempire nel modo più confacente una tonda superficie, allo stesso modo che esso gruppo è egregiamente adatto a coronare, in funzione di acroterio, un edifizio (2).

Non nel tondo interno di una tazza dipinta ellenica, ma in gruppi analoghi posti, sia come acroteri fittili in templi (3), sia come simplegmi bronzei in tripodi (4) o in altri utensili, potè l'etrusco incisore avere i modelli per la decorazione del nostro

(1) Varii monumenti cita il Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 255, n. 2. Si aggiunga, per esempio, la supposta Ecuba su frammento di vaso da Clazomene (*Athenische Mitteilungen*, 1898, t. VI = Perrot e Chipiez, IX, fig. 198). Sarebbe la rappresentazione schematica di un tipo di orecchino, secondo Hadaczek (*Der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker*, p. 10 e segg.).

(2) Così su di uno dei frontoni della στοὰ βασίλειος in Atene era il gruppo di Eos e di Kephalos (Pausania I, 3, 1).

(3) Assai noto è l'acroterio ceretano nel Museo di Berlino (*Arch. Zeitung*, 1882, t. XV; Martha, fig. 220); ma la espressione artistica è diversa che nello specchio, a favore del quale accentuo il più esatto rapporto di proporzioni tra la dea ed il giovinetto; si cfr. le onde su cui è il gruppo con l'onde dello specchio. S'aggiunga un'antefissa da Capua (*Arch. Zeitung*, 1882, p. 354), ed un acroterio del Museo Kircheriano (v. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 253).

(4) Alludo ai tripodi studiati dal Savignoni (*Monumenti dei Lincei*, VII, p. 277 e segg.); si cfr. il gruppo del demone alato che trasporta Alcesti (ivi, fig. 25).

specchio. Sarei incline ad escludere in tal caso un prototipo ceramico di un fondo di tazza, perchè lo stile che si palesa nel nostro specchio corrisponde ad un periodo anteriore a quello della piena fioritura delle tazze con rappresentazione anche nell'interno. Ed in appoggio a questa mia ipotesi mi sembra che valga il disegno di una idria ceretana, ove il mito di Eos e del suo amato è esibito non nella forma di ratto, ma d'inseguimento (1).

Si ha, ripeto, in Eos che trasporta il giovinetto una composizione assai cònsona a quella di una tonda superficie di specchio, ma la piena e perfetta applicazione sua non è stata ancora raggiunta dall'arcaico incisore del nostro specchio; poichè esso non ha saputo ancora adattare alla linea curva della parte inferiore dello specchio le gambe in movimento di Eos.

Magnifico adattamento ha invece raggiunto l'autore del notissimo specchio del Museo Gregoriano (2), il quale, nel suo stile tuttora impregnato di tratti arcaici, palesa una manifesta dipendenza dalla ceramica attica di stile severo, forse da un fondo di tazza (3).

Questo esemplare del Gregoriano rientra in un piccolo gruppo di specchi a rilievo espressi con diligenza di disegno ed accuratezza di particolari; manifestamente essi sono stati eseguiti sotto gli efficaci impulsi dell'arte ceramica attica del periodo di Eufronio, di Duride, di Brigo. Oltre allo specchio del Gregoriano si possono citare i seguenti tre esemplari, in cui, come ben appare, non solo vi è analogia assai forte di espressione artistica, ma si osserva sciolto nel modo migliore, come nei fondi di tazze di stile severo, il problema di composizione in una tonda superficie.

(1) *Memorie dell'Instituto*, II, t. 15.

(2) Gerhard, II, t. CLXXX; Martha, fig. 372.

(3) Si cfr. gruppi analoghi in un vaso configurato a forma di uccello (*Compte-Rendu de Saint Pétersbourg, Atlas*, 1872, t. IV, 1, 2), in un'anfora a cordoni da Vulci (*Monumenti dell'Instituto*, III, t. XX); pel gruppo di donna alata trasportante un giovane si v. il passionale fondo di tazza del Louvre esibente Eos col corpo di Memnon (Pottier, *Catalogue* G, 115; *Douris*, p. 72). Non solo nei vasi predetti, ma anche nella tazza fidiaca cornetana di Berlino (*Monumenti dell'Instituto*, X, t. XXXVII) la dea non volge il viso verso il capo del giovinetto rapito, ma all'indietro. Nel gruppo degli specchi del Gregoriano e di Berlino è il sentimento di affetto amoroso, nei vasi la cautela nel rapimento.

a) dalle vicinanze di Orbetello — Museo di Berlino — Gerhard, Klügmann, Körte, t. 89.

Giovine e Menade.

Fig. 2. — Specchio berlinese.

Di disegno affine, ma coi piedi della figura che poggiano su di un listello, è lo specchio prenestino (Gerhard, IV, t. CDXIV, 1) pure esibente una coppia giovanile in danza.

b) da Viterbo — già coll. De Meester — Gerhard, IV, t. CCCXIV.

Menade (Munthuch) e Sileno (Chelphun).

c) già coll. Hamilton — Museo Britannico, Gerhard, IV, t. 344 — Wälters, *Catalogue of the bronzes*, n. 542, t. XVIII.

Ercole (Herecele) e Mlacuch.

È il più bello e, mi sembra, il meno arcaico del gruppo. Come è noto, di questo specchio sono edite altre tre repliche (Gerhard, II, t. CLIX e CLX).

Rispetto allo specchio del Gregoriano, un po' più recente ed inferiore pel disegno meno accurato, mi sembra lo specchio di Copenhagen (Gerhard, Klügmann, Körte, t. 114) in cui si ha un gruppo analogo; ma ivi Eos non più trasporta l'amato giovinetto, ma dolente allontana dal luogo di morte il cadavere del suo figliuolo, di Memnon.

L'aggruppamento in questi tre specchi è, come si vede, assai bene raggiunto; con essi contrasta invece la rappresentazione di uno specchio vulcente, ora smarrito (Gerhard, IV, t. CCCLXI), nel quale il corpo di Eos, non volante, ma procedente lenta verso d., ed il corpo stecchito di Memnon formano un vero incrocio di due linee, l'una all'altra verticale, che male si adatta alla tonda superficie. Per romper la monotonia degli spazî vuoti angolari nella parte inferiore (nella parte superiore i vuoti sono riempiti dalle ali di Eos) l'incisore dello specchio ha posto a destra una figura di civetta, a sinistra un ornato a doppia palmetta (1).

Ritornando allo specchio n. 1, vediamo che il vestito ivi indossato da Eos si riscontra, ma vieppiù schematizzato, nelle suonatrici di crotali dei nn. 2 e 3; caratteristico è infatti il giubbetto a maniche cortissime ed aperte lateralmente ed a falda rialzata a semicerchio; caratteristico è pure il sollevamento mediano della sottana la quale si modella sulle gambe. È, in una parola, il vestito che più sopra abbiamo notato a proposito della Menade su specchio del Kircheriano; ma qui la schematizzazione è maggiore.

Analogia di composizione accomuna gli specchi nn. 2-5 della serie suddetta; sono riportate in ciascuno tre figure, due femmi-

(1) Si cfr. l'analogo caso di un viticcio come riempitivo nei vasi del « maestro del viticcio » cioè di Syriskos (Hartwig, *Die griech. Meisterschalen*, p. 657 e segg.); l'ornato dello specchio è analogo a quello più ricco e più elegante nel fondo di tazza con Edipo e la Sfinge del Gregoriano (Hartwig, op. cit., t. LXXIII).

nili con in mezzo una maschile nei nn. 2 e 3, una femminile in mezzo a due maschili nei nn. 4 e 5; anzi in quest'ultimo specchio le figure sono desunte dall'allegro thiasos bacchico. Del resto non

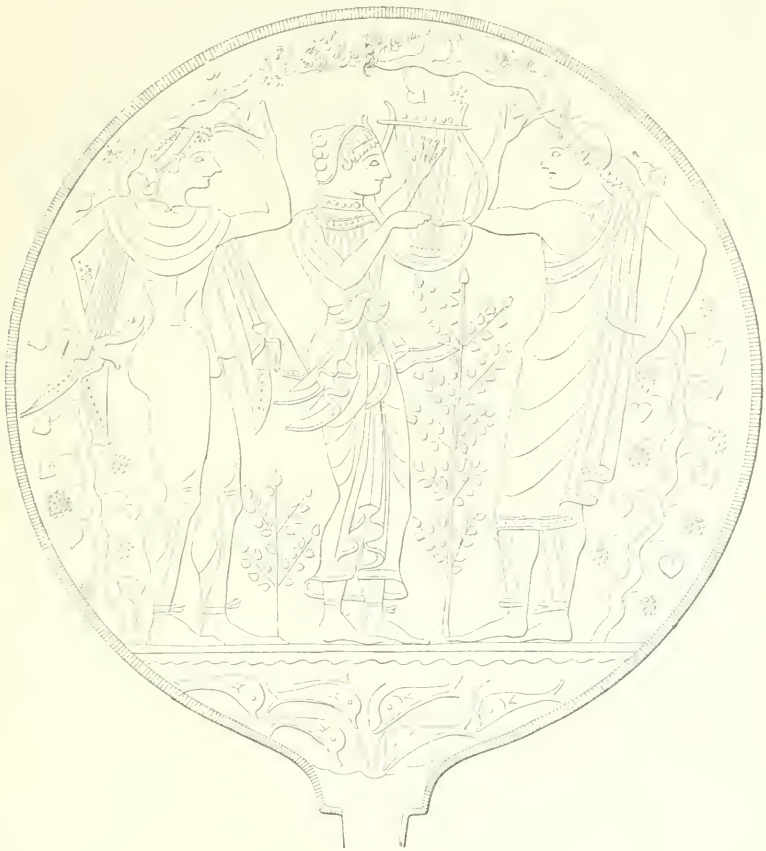


Fig. 3. — Specchio berlinese.

solo in quest'ultimo, ma anche negli altri tre specchi è un contenuto allegro di danza e di suono; sono perciò quei medesimi accenti di vita lieta e sfrenata proprî dei monumenti etruschi contemporanei, siano pur essi di carattere sepolcrale come le pitture tombali o i rilievi di cippi e di sarcofagi.

Specialmente nei nn. 2 e 4 possiamo scorgere assai chiari i contrassegni di un forte influsso dell'arte ceramica corinzia ed attica, non più jonica, a figure nere. Intendo parlare della espressione dell'occhio che, anche nelle figure femminili, ha la forma di cerchiello con due lineette laterali. Questo particolare, per quanto mi consta, negli specchi figurati si osserva solo in questi due.

Le danzatrici dei nn. 2 e 3 non hanno l'aspetto peculiare delle danzatrici nelle notissime pitture cornetane del Triclinio e del Citaredo; ma il giovine auleta del n. 3 è del tutto simile all'auleta nella pittura del banchetto nella prima delle due citate pitture, ed i giovani del n. 4 sono affini agli altri giovani danzanti delle stesse pitture.

A queste tuttavia ritengo anteriori gli specchi e per lo stile e pel rendimento diverso della figura e dell'abito femminili. Ad età arcaica accenna pure la composizione a tre figure con figura mediana accompagnante la danza delle altre due; simile schema di composizione possiamo infatti avvertire in arcaici cippi chiusini, nei lati ristretti (1).

Seriore ai nn. 2, 3 e 4 è il n. 5 con figure del thiasos; ad esso si riallaccia, manifestandosi di disegno meno arcaico, un bellissimo esemplare di specchio del Museo Britannico (2). Ivi la scena ha lo stesso contenuto: una Menade tra due Sileni; ma meglio riuscita è la composizione con un aggruppamento delle figure meglio raggiunto, col Sileno a destra e con la Menade che si guardano in volto, con una mano alzata in atto di danza al suono dei flauti del secondo Sileno. Anche in questo esemplare le figure poggiano su di un listello, ma l'esergo è divenuto minore ed è riempito da un elegante ornato a viticci ed a palmette.

Lo specchio del Museo Britannico con la caratteristica cornice a foglie di edera, l'una posta sull'altra (3), per il piccolo esergo su cui stanno le figure, si accosta ad altri tre specchi pa-

(1) Un esempio è edito in Della Seta, op. cit., fig. 140.

(2) Gerhard, Klügmann, Körte, t. 38; Walters, *Catalogue of the bronzes*, p. 74, n. 540.

(3) Il motivo delle foglie di edera poste l'una sopra l'altra è nel grande cratere rappresentato nel dipinto della tomba cornetana delle Leonesse. Si v. per tale motivo *Monumenti antichi dei Lincei*, XX, p. 511.

lesanti un disegno tuttora arcaico ed assai accurato. Essi sono i seguenti:

a) da Veio? — Gerhard, Klügmann e Körte, V, t. 97, p. 123 sg.

Lotta di Peleo (Peleis) e Tetide (Thetis).

Lo specchio è più antico del londinese e, come osserva il Körte, palesa una dipendenza da modelli ceramici a f. n. (1). Nell'esergo appare la figura di belva, quella figura belluina che dal posto sopra la scena figurata, come negli specchi del *Cabinet des médailles* e del Kircheriano, passa al di sotto; qui è un leone (2). Ricorde per uso e per espressione analoga di figure belluine lo specchio di Vienna che ha tuttora traccie di arcaismo con Apollo, Ida, Marpessa (3) ed in cui si ha nell'esergo l'ovvio gruppo della belva, un leone che sbrana una cerbiatta (4).

b) già citato da Preneste, Gerhard, IV, t. CDXIV, 1.

Coppia di giovine e di donna danzanti.

c) da Preneste — già coll. Dutuit — *Monumenti dell'Instituto*, IX, t. 56, 4 — *Gazette archéologique*, VII, t. 18. — Gerhard, Klügmann, Körte, t. 142. — Fröhner, *Collection Dutuit*, 1897, t. XCI, n. 96.

Donna con oca.

È meno antico, a mio avviso, dello specchio londinese.

Di disegno più rude ed arcaicizzante mi sembra lo specchio con scena di sacrifizio edito in Gerhard, Klügmann, Körte, t. 36; si aggiunga lo specchio edito in Gerhard, IV, t. CDXXIX, 2, in cui, dentro una cornice a foglie di edera, è una figura di fronte

(1) Lo schema del gruppo preludia a quello della magnifica tazza berlinese di Peithinos (Hartwig, op. cit., t. XXIV, 1); ma nello specchio v'è maggior rigidità e manca ancora quel compenetramento delle due figure umane che è nella tazza di Peithinos, di Peleo cioè ripiegato nello sforzo, di Tetide impassibile.

(2) Si cfr. lo splendido leone come episema di scudo in un frammento di Peithinos a Berlino (Hartwig, op. cit., t. XXIV, 2); aggiungo anche il frammento di vaso della coll. Warren (*Journal of Hellen. Studies*, 1911, t. XVII)

(3) Gerhard, Klügmann, Körte, t. 11,1.

(4) Le figure bestiali di questi due specchi suscitano il confronto con quelle analoghe leggermente sbalzate nella notissima brocca di S. Ginesio (Schumacher, *Beschreibung der Bronzen, Karlsruhe*, p. 97 e t. XVII, n. 527) di carattere un po' più arcaico; si cfr. pure il lampadario da Cortona (Martha, fig. 368).

di Sirena, una di quelle figure che incontriamo come motivo ornamentale in varî utensili etruschi del secolo V (1).

Più recenti sono:

lo specchio già Bazzichelli; Gerhard, Klügmann, Körte, t. 39.2 — Sileno e Menade;

lo specchio del Kircheriano; Gerhard, IV, t. CCCLXXXVII, 2 — lotta di Peleo e di Tetide.

La stessa cornice a foglie è in uno specchio che racchiude una figura di Menade, desunta chiaramente dal repertorio ceramico di Hieron e di Brygos. È lo specchio edito in Gerhard, I, t. XCVI (2).

Si confronti la tazza policroma di Brygos (Furtwängler e Reichhold, t. 49) e quella in Gerhard (*Auserlesene Vasenbilder*, t. 232), col caratteristico vestito composto di un chitone manicato e di una sopravveste di lana. Ma il modello è stato sciupato dall'incisore etrusco in quanto che il serpente non è più un attributo della Menade, ma è causa di terrore per lei, rappresentata fuggente. Anche a proposito di questo specchio si può far parola, come di quello edito del Kircheriano, di un'arte un po' in ritardo rispetto ai modelli d'imitazione: si osservi il rendimento dell'occhio, già quasi di profilo.

Devesi inoltre notare che in questo esemplare, oltre alla cornice di foglie di edera è, più vicina all'orlo, un'altra incorniciatura a duplice treccia. A causa di tale particolarità del medesimo specchio sarà parola più innanzi.

* * *

In aggiunta ai cinque specchi elencati a pag. 256 sarebbe da menzionarne un sesto (fig. 4). Esso è il primo esemplare che incontriamo, di cui è indicata con tutta sicurezza la provenienza non solo generica, ma circostanziata; è infatti lo specchio che pro-

(1) Cito la Sirena che afferra due anime nei due attacchi del manico della situla di Offida del Museo Britannico (Walters, *Catalogue*, n. 650, fig. 18). È un tipo sviluppato da quello più arcaico esibito per esempio da una terracotta etrusca (*Gazette archéologique*, 1887, t. 34) e da un'ansa bronzea del *Cabinet des médailles* (Babelon e Blanchet, n. 1449). Si aggiungano le Sirene del Campadano di Cortona e della tomba chiusina della Scimia.

(2) A Berlino (Friederichs, II, n. 24).

viene dalla tomba Marzi di Corneto, provvista di notissime pitture di stile severo (1).

Fig. 4. — Specchio della tomba Marzi.

Sarebbe stato adunque opportuno aggiungere a suo luogo la menzione di questo specchio (2), perchè in esso possiamo osservare il medesimo indirizzo e gli stessi elementi degli altri cinque specchi

(1) È la cosiddetta tomba del Triclinio (cfr. Martha, p. 387).
(2) Gerhard, IV, t. CDXXI.

nella tonda sua superficie: la esistenza di un listello dal quale sorgono i rami vegetali che s'incrociano in cima e che costituiscono la cornice, la espressione dell'elemento acquatico nell'esergo coi delfini obliquamente disposti.

Ma mi hanno distolto dal porre nella serie suddetta questo esemplare e la finissima sua esecuzione e lo stile suo del tutto arcaico e jonico, tanto che non mi è estraneo il dubbio se questo specchio, piuttosto che essere ascritto a mano etrusca, non debba essere ritenuto come eseguito da artista ellenico, forse nella stessa Corneto.

Le due figure femminili che adornano lo specchio cornetano palesano una decisa anteriorità per espressione stilistica alle pitture della tomba; ma inoltre, il che maggiormente c'interessa, palesano pure una eccellenza espressiva che sin qui ho creduto di poter rintracciare ed indicare solo in specchi d'indirizzo artistico, a mio avviso, seriore.

Accuratezza consimile è invero nello specchio sopra citato (Gerhard, t. CII); ma ivi, mostrando le due figure sileniche chiaramente la loro origine da modelli ceramici del già iniziato secolo V, si ha un prodotto, rispetto al cornetano, di carattere più tardo. Eppure in questo specchio coi Sileni vediamo tuttora i contrassegni di una certa tradizione decorativa di sapore del tutto indigeno ed etrusco e che dona un po' di pesantezza all'assieme. Alludo precisamente alla schematizzazione degli elementi decorativi, accessori, che non si scorge invece nello specchio cornetano, di disegno tuttavia più arcaico.

Mi rende maggiormente incline a negare una paternità etrusca a questo specchio anche un confronto stringentissimo con l'arcaico specchio di Usil del *Cabinet des médailles*. Quivi la devota, colà la dama elegante a destra, hanno lo stesso atteggiamento, lo stesso motivo. Ma quale differenza tra le due figure, sebbene leggiera assai credo che sia la divergenza di età nella loro esecuzione!

Manca alla figura della devota, quasi insaccata nel suo vestito, non solo l'accurato rendimento di ogni parte del corpo (e questo potrebbe essere anche indizio di arte più arcaica e meno evoluta), ma, sia nell'assieme che in tutti i più minuti particolari, diligentemente espressi, mancano tutta la grazia e tutta la eleganza della gentile dama dello specchio cornetano.

È quasi inutile che io insista più oltre sul carattere prettamente jonico della varia vegetazione che costituisce l'elemento paesistico della scena rappresentata; esso si è già incontrato nello specchio Gerhard, IV, t. CDXV, 1; ma si osservi quanto in questo esemplare siano più pesanti e sgraziate le forme umane.

Nuovo è poi il regolare intreccio dei due rami di edera e di vite, espressi nelle loro foglie con grande naturalismo; simili intrecci di arbusti sono, come si sa, un ovvio particolare nel repertorio decorativo delle idrie ceretane.

Ma nuovo è altresì il contenuto di questo specchio; non sono più figure di devoti, scene di danze, figure bacchiche e non è più il gruppo di Eos e di Cefalo, il solito repertorio infine divulgatosi dall'arte jonica nell'arte etrusco-jonica, ove godette sì intenso favore; ma è una placida scena signorile, l'incontro di due dame gentili, è un ricco ambiente famigliare che è posto in evidenza, non in scene di banchetti e di lutto come in altri monumenti etruschi arcaici, ma sotto una luce di placidità e di eleganza. È una scena che, più di ogni altra, si adatta allo scopo a cui deve servire l'oggetto che essa adorna e che egregiamente allude al *mundus* muliebre in cui esso oggetto è riposto (1).

L'elemento casalingo ed essenzialmente femminile fa qui la sua prima apparizione; un'analoga indole, simili accenti possiamo scorgere nello specchio già citato Dutuit, con una donna ed un palmipede; il quale esemplare è più recente.

Accenni alla vita muliebre sono, come è noto, anche negli specchi ellenici del secolo IV, e mi arride infatti di vedere nella scena dello specchio di Corneto quasi un prototipo della scena su specchio inciso (Furtwängler e Reichhold, op. cit., s. II, pp. 42 e seg., fig. 18).

A mio giudizio lo specchio cornetano appartiene all'arte ellenica nello stesso grado in cui, per esempio, vi possono appartenere le pitture della tomba della Caccia e della Pesca (2), eseguite in Corneto, ma con un'arte d'intonazione così prettamente greca. Ho citato queste pitture perchè ivi appunto possiamo scor-

(1) Così, per esempio, quattro gentili figure di dame espresse a rilievo adornano una laminetta di avorio arcaica da Chiusi, che doveva costituire il coperchio di un cofanetto (*Gazette archéologique*, 1881, t. 27).

(2) *Monumenti dell'Instituto*, XII, t. XIII.

gere la stessa inclinazione per l'elemento paesistico dato dalle pianticelle, l'analoga indicazione dell'acqua coi delfini.

Le stesse qualità di disegno che contraddistinguono lo specchio cornetano e che ho cercato di mettere in luce, sarebbero per me comuni ad un altro esemplare che dimostrerebbe perciò di essere stato eseguito secondo il medesimo indirizzo anche per quel che riguarda la composizione, sia della scena figurata, sia degli ornati.

È uno specchio già della collezione Townley, ora al Museo Britannico (1): pure qui si ha una scena della vita privata; una donna che nel capo ha un *tutulus*, tra un giovane ed un uomo maturo gesticolanti. La ponderazione delle varie figure è eguale a quella dell'altro specchio di Corneto e fa appunto ricordare le figure su lastre da Cervetri al Louvre e al Museo Britannico (2).

La donna, all'infuori del *tutulus*, esibisce grande analogia con le donne dello specchio cornetano; ed in modo analogo sono espressi con grande minuzia i peli dei varî personaggi rappresentati.

Che la scena abbia un significato nuziale? (3).

Nell'esemplare londinese si esplica la medesima inclinazione ad esprimere con accuratezza l'elemento paesistico, poichè del tutto analoga a ciò che si osserva nello specchio cornetano deve essere giudicata, su questo secondo monumento, la delicata espressione e del duplice ramo di alloro che costituisce la cornice e del bipartito tralcio di rigogliosa vite sull'esergo, e del ramoscello di mirto che il giovine impugna, e dell'arbusto coi rami e le foglie a flabello (4), la espressione infine della colomba posta sopra l'arbusto.

Si aggiunga, come ulteriore elemento comune ai due specchi, l'ornato a palmetta, espresso all'innesto dell'immanicatura; credo opportuno a tal proposito ricordare che questa è una particolarità di sapore del tutto ellenico, perchè esso ornato in tale positura non di rado s'incontra negli specchi arcaici ellenici.

(1) Gerhard, IV, t. CDXIV, 2; Walters, n. 541, pag. 74.

(2) *Journal of Hellenic Studies*, X, 1890, t. VII.

(3) A tale spiegazione, che più di ogni altra mi arride, accennò già il Gerhard, che tuttavia preferì vedere in questo specchio una scena sacrale. Pel rito solenne di matrimonio su monumenti arcaici si v. il cippo chiusino edito dal Gamurrini (*Römische Mitteilungen*, 1889, IV, t. IV).

(4) Esse sono di carattere già più evoluto rispetto a quelle espresse nella pittura tombale della Caccia e della Pesca e nel cippo chiusino testè citato.

A questi due specchi altri si collegano che, manifestando analogia di composizione, tuttavia, avendo le loro scene espresse con molto minore accuratezza e con maggior insipienza artistica, non possono non essere attribuiti ad artefici locali etruschi.

Cito i seguenti esemplari:

1) da Palestrina, Gerhard, Klügmann, Körte, t. 147, 1: abbracciamento di una giovine coppia. È l'esemplare più arcaico.

2) Gerhard, IV, t. CDXI (è identico con la tav. CDXV, 2): due donne ed un efebo; scena nuziale?

3) Gerhard, IV, t. CDXX, 1: coppia nuziale tra due fanciulli.

4) da Chiusi, al Museo Britannico. Gerhard, Klügmann e Körte, t. 14; Walters, n. 546. Pure qui è una scena della vita privata; un ignudo fanciullo, che ha nelle mani uno specchio e un fiore, od ha un fiore che gli porge una donna in chitone jonico, in himation e col kekryphalos; un cane casalingo saltella accanto al fanciullo (1).

Si aggiungano due specchi, i quali tuttavia si staccano dagli altri per la composizione ed il contenuto:

5) Museo Gregoriano. Gerhard, Klügmann e Körte, t. 137; giovine vicino al suo cavallo.

6) da Chiusi. Gerhard, Klügmann e Körte, t. 144: salto di un giovine al suono di flauti; è degna di nota la base nell'esergo, simile del tutto a quella su cui sono le figure di devoti nello specchio arcaico di Usil; non è nell'elenco dello Studniczka (2).

(1) Non seguo perciò il Körte (p. 20), il quale non vede nulla di generico in questa scena e vi riconosce Afrodite ed Eros che sarebbe aptero. Anche il gruppetto del Louvre proveniente da candelabro (Reinach S., *Répertoire de la statuaire*, II, p. 376,4), che il Körte cita, esibisce non già un gruppo di divinità, ma una mortale col suo fanciullo. Così è pure da spiegare l'analogo gruppo che sormonta il magnifico candelabro felsineo del Giardino Margherita (*Monumenti dei Lincei*, XX, p. 367). Lo stesso celebre gruppetto di Marzabotto (Martha, fig. 346) non esibisce, a mio avviso, Marte e Venere, ma un guerriero con la sua donna che gli porge la libazione della partenza. Rare sono le figure divine su candelabri: cito la Minerva alata su candelabro chiusino (*Annali dell'Instituto*, 1872, t. N), il gruppo di Apollo ed Eurimedonte su candelabro di Montepulciano (*Notizie d. Scavi*, 1894, p. 242, fig. 8).

(2) *Jahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1903, p. 138 e segg. Ivi manca la menzione di uno specchio in cui, accanto alla figura di Minerva (?) alata, è un altare consimile (Gerhard, I, t. XXXVIII).

Lo specchio, dice il Körte, fu trovato in una tomba con vasi a figure nere di stile rilassato e a figure rosse.

* * *

Lo specchio di Usil del *Cabinet des médailles* reca una decorazione anche nel lato posteriore. Prima di tutto qui l'orlatura sua è costituita da una serie ininterrotta di ovuletti e poi vi è una stretta cornice a spirali ad onde. In alto poi, nel semicerchio costituito dalla prima spirale diretta a sinistra e da quella diretta

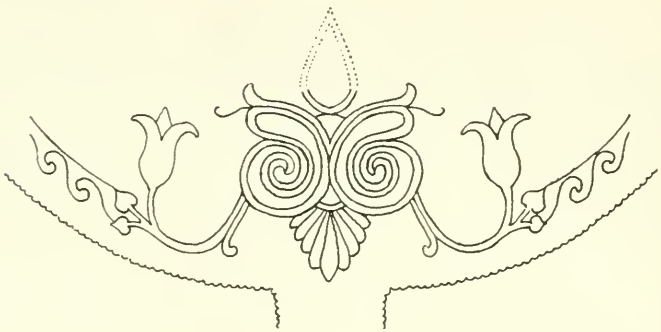


Fig. 5. — Ornato del lato posteriore dello specchio di Usil.

a destra, è un calice di fiore trilobato; in basso, al di sopra della immanicatura, è un complicato ed elegantissimo intreccio egregiamente condotto di viticci, di una palmetta, di fiori lotomorfi (fig. 5).

Il ricco, ma non esuberante ornato, condotto in modo così sapiente, contrasta, a mio giudizio, con la decorazione del lato con figure, nel quale, come già mi sono espresso a suo luogo, credo di scorgere le caratteristiche di una timida ingenuità espressiva.

Su di un lato dello specchio l'ornato è espresso con decisa, scorrevole sicurezza di tratto; sull'altro lato le varie forme sono un po' dure nella incisione, frutto di non piccolo sforzo. V'è infine tra le due parti di questo monumento un vero contrasto.

Il medesimo contrasto si può scorgere in un altro specchio, ma di arte diversa; alludo allo specchio di provenienza bolognese

(necropoli Arnoaldi) (1). Ivi infatti alla figura mostruosa di un guerriero *bucinator* tra due leoni rampanti su di un lato, corrisponde sull'altro una decorazione ben più fine di una palmetta alla base, da cui si diparte, come cornice, un ornato inciso a lineette a meandro.

Giustamente il Brizio osservò a tal proposito la differenza di lavoro tra le due parti dello specchio: ma non sono incline a seguire la sua conclusione per cui la parte figurata dello specchio Arnoaldi dovrebbe essere attribuita ad arte umbra.

Si è voluto, da parte di alcuni dotti, richiamare l'arte euganea, ed in realtà l'avvicinamento di queste rudi forme artistiche alle barbariche espressioni figurate dei bronzi atestini può apparire, a prima vista, molto convincente. Ma già il duro, faticoso lavoro d'incisione nello specchio contrasta col lavoro a sbalzo, facile e rilassato nella sua schematizzazione, delle lamine di Este; perciò io preferirei vedere nel bronzo Arnoaldi l'opera decorativa, fanciullesca di un rozzissimo artefice paesano che, nemmeno in minima parte, ha saputo sciogliersi dalla rigidezza schematica a cui lo costringeva anche la stentata incisione nel rigido metallo.

Durezza di tecnica e scarsissima potenza espressiva delle forme, hanno fatto sì che l'opera compiuta dall'umilissimo artefice felsineo abbia assunto un aspetto ed un carattere del tutto simile ad altre rudi incisioni bronzee di civiltà primitive; alludo cioè ai dischi dell'Italia centrale scalfitte di strane figure bestiali, talora mostruosamente accoppiate o mostruosamente finienti nella coda a teste animalesche (2). Ed invero nello specchio Arnoaldi vediamo nei due leoni rampanti che la coda loro finisce a testa di uccello.

Con ragione il Brizio ha osservato che il manico dello specchio Arnoaldi, originariamente fuso col disco, si era rotto nella

(1) Brizio, *Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per la Romagna*, 1884, t. VI-VII, 2, 3, p. 307 e seg.; Ghirardini, *Monumenti antichi dei Lincei*, X, p. 134; Hörnes, *Urgeschichte der Kunst*, p. 656; Grenier, *Bologne villanovienne et étrusque*, cap. XI (di prossima pubblicazione). Secondo il Grenier il gruppo raffigurato in questo specchio risalirebbe al motivo araldico del dio domatore di belve.

(2) Si v. *Monumenti dei Lincei*, X, p. 348 e segg. (Mariani), XVI, p. 409 e segg. (Paribeni); es. Schumacher, *Beschreibung der Bronzen, Karlsruhe*, n. 925, t. VI, 8 e Mariani, op. cit., p. 355, fig. 77. Un bell'esemplare, inedito, è al Museo di Bologna.

antichità stessa ed era stato sostituito da una laminetta con chiodo, la cui capocchia viene in parte a coprire la palmetta del lato posteriore.

Questa osservazione del Brizio ci può dunque portare a tale conseguenza: lo specchio era prima fornito solamente della decorazione a palmetta e a meandro; in seguito a rottura del manico subì un restauro che guastò un po' questa decorazione; ebbe infine da mano inabile le figure di leoni e di guerriero.

Ma l'ornato primitivo potè essere eseguito in Felsina stessa e così lo specchio in ogni sua parte sarebbe di origine locale. Questo deduco dalla natura, dalla tecnica e dalla espressione dell'ornato stesso.

Non ho notizia di specchi dell'Etruria centrale che abbiano per incorniciatura un meandro. Questo meandro è invece un motivo ornamentale ereditato dall'arte geometrica villanoviana che sì grande durata ha avuto in Felsina. La espressione di questo meandro a brevissime lineette scalfitte ha il suo pieno e pretto riscontro in decorazioni pure di meandri o di altro genere in prodotti provenienti da necropoli villanoviane del bolognese (1); infine la palmetta stessa palesa una irregolare conduttura, quale non riconoscerei in prodotti dell'Etruria centrale e quale invece ho avuto campo di poter notare in palmette scalpellate su pietre funerarie felsinee (2).

Tutto ciò adunque mi convince della origine locale dello specchio Arnoaldi; ma questo, se si può riscontrare nel materiale bolognese in uno specchio del Giardino Margherita (n. 178) che ha più intaccature sull'orlo ed una cornice di cerchielli concentrici e tangenti (3), non è comune, a mio avviso, ad uno specchio De Luca (4) e a due specchi di Marzabotto (5). Sarei incline

(1) Si cfr. infatti la decorazione a meandri sul corpo di due incensieri villanoviani, uno Melenzani, l'altro Arnoaldi (*Bullettino di Paletnologia*, 1912, t. II, 1).

(2) *Monumenti antichi dei Lincei*, XX, p. 519 e segg.

(3) Così cito un esemplare seriore Arnoaldi, n. 469/62 nel quale si ha, vicino al manico, una palmetta assai irregolare ed una cornice a ramo ondulato.

(4) N. 11; nella immanicatura vi sono dei viticci; la cornice è costituita da una regolare treccia.

(5) Gozzadini, *Di un'antica necropoli a Marzabotto*, t. 18.12 e Montelius, I, t. 109.5.

a ritenere questi ultimi esemplari, come gli altri oggetti bronzei di fine lavoro delle necropoli felsinee, di origine transappenninica (1), cioè d'importazione toscana, non di fabbrica locale.

Tornando allo specchio di Usil, v'è, ripeto, in realtà un contrasto tale tra la espressione veramente ellenica dell'ornato e quella veramente etrusca della rappresentazione figurata che stento a credere che sì quella che questa si debbano alla medesima mano.

Ad accrescere il mio sospetto sulla origine diversa delle due parti ornamentali dello specchio parigino contribuisce anche il confronto che si può istituire con un altro specchio. È questo l'esemplare edito in Gerhard, I, t. XLIV (fig. 6).

Nel suo lato posteriore vediamo la cornice a spirali ad onde e la complicata ornamentazione vicino alla immanicatura che presentano, sotto ogni rapporto, profonda, innegabile analogia con ciò che si osserva nel lato posteriore dello specchio di Parigi; anzi devesi aggiungere che in questo secondo esemplare v'è maggiore ricchezza e nell'assieme e nei particolari (2). Ma, se si confrontano tra di loro le parti figurate di questi due specchi le analogie scompaiono intieramente e in loro luogo subentrano differenze notevolissime. Eppure i due specchi sono tra di loro sincroni.

Ma l'arte dello specchio di Usil è, sotto ogni riguardo, ingenua coi palesi caratteri di faticosa imitazione. Essa è in pieno, assoluto contrasto con l'arte del secondo specchio in cui, e nell'assieme e nei particolari, e nei metodi compositivi e nel rendimento delle forme, si manifesta una maestria, arcaica sì, ma intieramente sicura di sè (3). Non credo perciò di errare attribuendo la scena figurata dello specchio di Usil all'arte etrusca sviluppatasi sotto i vivificanti raggi dell'arte ellenica, attribuendo lo specchio con

(1) Grenier, op. cit., c. X.

(2) Si cfr. l'ornato simile di viticci, foglie e fiori, ma di carattere meno arcaico, in uno specchio di Marzabotto (Gozzadini, *Di un'antica necropoli*, t. 18,12).

(3) V'è tra lo specchio di Usil e quello presso Gerhard, I, t. 44, una differenza analoga a quella che si può avvertire, per esempio, tra l'anfora del Museo di Villa Giulia con l'episodio di Troilo e di Achille (*Jahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1910, fig. 80-83) ed i vasi studiati dal Klein (idria di Napoli, ivi, fig. 84-85; anfora di Würzburg, ivi, t. V-VIII; anfora di Berlino, Endt, fig. 11-13, t. I: cfr. *Jahreshefte* citati, p. 150 e segg.).

le due dame riccamente adorne all'arte ellenica stessa, e precisamente jonica.

In questo secondo monumento accentuo la ricca incorniciatura, a treccia e a palmette e fiori di loto o d'altro genere alternati; quest'ultimo motivo ornamentale richiama monumenti jonici o di jonica derivazione (1).

Da notarsi sono anche le ampie volute all'indentro da cui sorge la palmetta; il che è avvenuto per evitare che esse volute abbiano da invadere parte dello spazio, già ristretto, riserbato alla decorazione figurata (2). Questo ricco ornamento fitomorfo fa sovvenire assai quelli analoghi posti in relazione con faccie umane di prospetto in antefisse di templi, pure appartenenti allo stesso ambiente artistico jonico (3).

Così lo specchio suddetto, a mio avviso, possiede in sè tanta etruschicità quanta ne hanno, per esempio, i sarcofagi fittili ceretani del Louvre e del Museo di Villa Giulia, che, con tutta fondatezza, il Savignoni (4) già rivendicò all'arte jonica: le figure femminili infatti sullo specchio hanno non solo lo stesso costume, ma le medesime forme sottili e delicate delle donne recubenti dei sarcofagi suddetti i quali, tuttavia, mi sembrano di esecuzione un po' più antica.

(1) Questo ornato ricorda assai quello sottostante ad un frontone di tomba di Kütschük-jasili-Kaia (v. edito recentemente in Rizzo, *Bullettino della comm. arch. comunale*, 1910, pag. 320, fig. 8). Il fregio, più semplice, di fiori di loto aperti e chiusi alternativamente disposti, è comune nell'arte jonica; cito un vaso da Rodi (Salzmann, *Camiros*, t. 32), una laminetta bronzea di Olimpia (*Olympia*, IV, t. XLIII, n. 755), una laminetta di Bomarzo (*Antike Denkmäler*, I, t. 21,5). Nè meno raro è l'ornato a palmette e a fiori di loto; es. una laminetta di Bomarzo (*Antike Denkmäler*, I, t. 21,4), il fregio sotto la rappresentazione figurata della tomba cornetana delle Leonesse. Qui invece, nello specchio, si hanno ben quattro forme vegetali differenti.

(2) Tale piegatura delle volute si nota su di un lato della base del cippo arcaico-etrusco di Settimello (Durm, *Die Baukunst der Etrusker und der Römer*, fig. 149; *Notizie degli Scavi*, 1903, p. 352 e segg., fig. 1). Si cf. anche due stele greche dell'inizio del sec. V (*Arch. epig. Mitteilungen aus Oesterr.*, 1896, p. 64 e seg.).

(3) Cito non solo un'antefissa ceretana del Louvre (Martha, fig. 191), ma alcune della Campania (Durm, op. cit., fig. 95; Minervini, *Terrecotte del Museo Campano*, II, t. VI, t. XVIII, assai ricca con fiori laterali pendenti). Si cfr. anche l'ornato della sima di un frontone di tempio a Gordion (A. e G. Körte, *Gordion*, fig. 139, p. 155 e segg.).

(4) *Monumenti antichi dei Lincei*, VIII, p. 536 e seg.

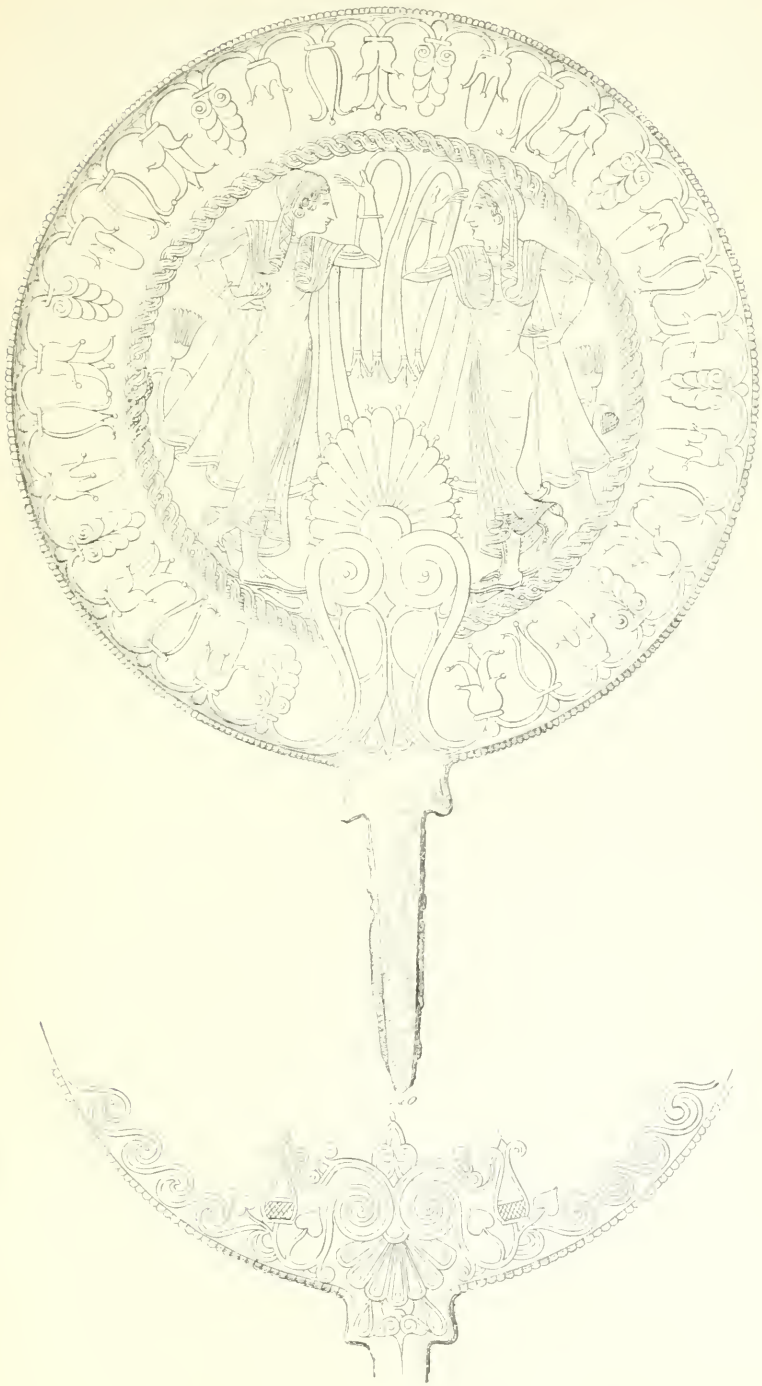


Fig. 6. — Specchio Gerhard.

Come i sarcofagi saranno stati eseguiti in Etruria da mani elleniche, così una mano ellenica avrà inciso lo specchio in questione. Ma, come i coroplasti dei sarcofagi hanno indulto a concetti essenzialmente etruschi, così l'incisione dello specchio ha mantenuto la sagoma perfettamente etrusca dell'utensile, col manico cioè del tutto fuso nel disco e rude assai, da conficcare dentro una impugnatura di materia lignea od ossea.

Infine in questo specchio vedrei un documento di quel fiotto di arte ellenica, che non solo per via marittima veniva ad esercitare un potente influsso nel mondo etrusco italico, ma anche per via terrestre. I caratteri invero dei prodotti dell'Italia meridionale e specificatamente della Campania, che credo di dover riconoscere nel nostro specchio(1), m'inducono a ritenere che esso costituisca una prova, accanto ad altre (2), di un influsso del mezzogiorno ellenico sul centro dell'Italia etrusca.

Dall'Italia meridionale e precisamente da Crotone proviene uno specchio, ora al Museo Nazionale di Napoli(3); ma in esso si ha come immanicatura e come sostegno il tipo ovvio di una κόρη che offre il fiore e che solleva il vestito, mentre il passaggio dall'appoggio al disco è rafforzato da due figure rampanti di leoni; nel disco è poi la figura gorgonica arcaica che procede a d.(4). Si ha perciò qui il tipo di specchio veramente ellenico col manico configurato e separato nettamente dal disco; ma si ha insieme il

(1) Accentuo più che altro le proporzioni snelle e delicate delle due dame che corrispondono alle figurine femminili poste sui vasi bronzei campani; si aggiunga la esuberanza degli ornati che ha analogia con la grande e ricchissima patera da Pozzuoli, figurata d'ambo le parti, nota fin dai tempi di Winckelmann ed ora posseduta dal *Cabinet des médailles* di Parigi (Gerhard, I, t. XXX, 2,3; Babelon e Blanchet, n. 1428). Si cfr. la patera analoga, ma più semplice, già della collezione Borgia, ora al Museo di Napoli (Gerhard, I, t. LX, 2,3).

(2) Alludo in principal modo alla decorazione fittile dei templi per cui rimando alle dotte pagine del Rizzo nel suo scritto *Di un tempietto fittile di Nemi* (*Bullettino della comm. arch. comunale*, 1910 e 1911; si v. specialmente 1911, p. 45 e segg.).

(3) *Bullettino napolitano*, n. s. II, t. III; Gerhard, III, t. CCXLIII, A, 1.

(4) Il motivo è simile a quello di figure di Gorgoni, di disegno tuttavia più arcaico, che sono espresse in fregio attorno ad una cista del Museo Britannico (Walters, p. 78, n. 554, figg. 13-14).

carattere eccezionalmente greco (1) e regolarmente etrusco della ornamentazione figurata sul disco.

Di medesimo tipo ellenico sono altri specchi incisi che perciò, più che per la finitezza dello stile, sarei incline ad ascrivere all'Italia meridionale. Essi sono tre e di arte tuttora rigida ed arcaica, sebbene più evoluta rispetto all'esemplare di Crotone. Di ognuno di questi tre specchi è rimasto il solo disco; il manico tuttavia doveva essere configurato.

Il primo, già noto da parecchio tempo, esiste al Museo Britannico ed ora è riprodotto assai fedelmente nel catalogo dei bronzi del Walters (2) ed è esibito nella fig. 7: dentro una cornice a treccia è una bella figura di Eros adolescente con lira ed un fiore, diretta a sinistra. Il carattere ellenico di questo esemplare è reso più perspicuo anche nel lato posteriore dall'ornato a baccellatura e a duplice treccia che racchiude lo spazio liscio di metallo per specchiarsi.

Nel secondo specchio (3) v'è, pure dentro una cornice a treccia, una figura di Sfinge. Infine il terzo specchio (4) esibisce una scena di bagno: un giovane ed un fanciullo sono accanto ad una vasca; nell'esergo sono quelle caratteristiche figure oblique di delfini che furono notate precedentemente; ma la cornice, del tutto inusitata

(1) Rammento uno specchio della necropoli di Amathunta (Murray, Smith, Walters, *Excavations in Cyprus*, p. 103, fig. 149) con la espressione di un albero e di una pianta minore. Aggiungo il magnifico esemplare in argento e niellato d'oro da Kelermès (Kouban). Solo un settore della rappresentazione di questo specchio è edito ed esibisce la *πότνια θηρῶν* (Radet, *Revue des études anciennes*, 1908, p. 128, fig. 26); il monumento è descritto da Pharmakowsky (*Arch. Anzeiger*, 1905, p. 58). A torto il Nachod (*Der Rennwagen bei den Italikern*, p. 45) identifica questo monumento insigne per un rhyton.

(2) N. 244, t. XVII.

(3) Gerhard, IV. t. CDXXIX, 1: *vielleicht im Museo Borbonico*, dice il Gerhard.

(4) A Karlsruhe; Schumacher, n. 224, t. V,2; Gerhard, Klügmann, Körte, p. 293. A questo esemplare se ne collega un altro noto dal solo disegno in Gerhard, Klügmann, Körte, t. 153, ma che ritengo etrusco e di età seriore, sebbene con figure espresse sotto fortissimi influssi ellenici, e precisamente attici di vasi del sec. V° già inoltrato. Questo specchio aveva la impugnatura fusa nel disco.

in specchi veramente etruschi arcaici (1), è composta di un ornato di fiori e di gemme di loto, motivo ornamentale simile, ma più semplice di quello nello specchio più arcaico edito in Gerhard, I, t. XLIV.

Fig. 7. — Specchio greco del Museo Britannico.

* * *

In questo specchio è degna di nota la treccia racchiudente le due figure femminili; essa è comune ai due specchi citati con Eros e con la Sfinge. Nella treccia è ovvio riconoscere un ornato

(1) Cornici con fiori di loto e palmette sono su specchi seriori; v. quello prenestino del Museo di Bologna (Gerhard, I, t. LXXXVII) che credo tuttora del sec. V°, anche perchè fu rinvenuto entro una cista disadorna. Derivazione di ornato consimile è nello specchio ancor più tardo di Montefiascone al Museo di Napoli (Gerhard, I, t. CXV; Guida Ruesch. n. 1511) con Turan ed Atunis.

notissimo di carattere strettamente ellenico. Esso passa anche nel repertorio degli specchi di carattere etrusco; di questi due ne ho già citati (1), i quali tuttavia sono esemplari più recenti rispetto

Fig. 8. — Specchio del Museo Britannico.

ai tre suddetti di arte ellenica e perciò costituiscono una comprova della derivazione di questo ornato nell' Etruria da fonte ellenica.

L'ornato a treccia si può infatti osservare su altri tre specchi etruschi decisamente seriori.

(1) Gerhard, I, t. XCVI: Menade — IV, t. CDXI: scena generica.

Il primo, proveniente dalla Tolfa, ora al Louvre (1), contiene una figura di divinità femminile con quattro ali in rapido movimento verso destra; il secondo da Palestrina ora al Museo Britannico (2), esibisce un'altra figura di dea con quattro ali con accanto due figure minori di fanciulli ignudi (fig. 8).

Nella dea di questi due monumenti si è voluto riconoscere Afrodite, o meglio Turan, nei fanciulli due Eroti apteri.

La prima impressione che producono questi due specchi è di avere dinnanzi a sè delle opere arcaiche; nello specchio di Londra le forme grasse e pesanti fanno sorgere impellente il confronto coi prodotti di pura arte jonica, quali le idrie ceretane; nello specchio di Parigi nella figura della dea il profilo, il grosso capo e le membra piuttosto smilze suscitano il paragone con l'anfora di Würzburg edita recentemente dal Klein (3).

Ma è noto che il Klügmann ed il Körte e, per lo specchio londinese, il Walters, hanno manifestato un giudizio di espressione artistica di imitazione arcaica e però relativamente seriore (4). E a questo giudizio io pienamente sottoscrivo.

L'ornato a treccia riappare, doppio ed usato parimenti come cornice, in uno specchio perugino del *Cabinet des médailles* (5) con scena, piuttosto intima, di una coppia, sdraiata in una kline, alla presenza di una donna (6). Anche qui si ha un esemplare già del

(1) Gerhard, Klügmann, Körte, t. 13, p. 19 e seg. Di carattere affine è uno specchio di Preneste, ora a Berlino (Gerhard, III, t. CCCXXVIII, 2; Friederichs, II n. 14) con una figura parimenti fornita di quattro ali, ma maschile, in *Knielauf* verso destra; ma in questo esemplare la cornice è costituita da triangoli tratteggiati.

(2) Gerhard, Klügmann, Körte, t. 12; Walters, t. XVIII, n. 543.

(3) *Jahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1910, t. V-VIII.

(4) Indizio perspicuo di età recente è dato dalla forma dell'occhio di pieno profilo nella dea dello specchio del Museo Britannico.

(5) Gerhard, II, t. CXXV; Babelon e Blanchet, n. 1284.

(6) Fa meraviglia che il Babelon ed il Blanchet ripetano pedissequamente la strana e vecchia esegesi del Gerhard, cioè che qui sia rappresentata la nascita di Ercole. Si tratta invece di ben altra scena e del tutto generica e spregiudicata, la quale è poi stata ripetuta, con varianti, dall'autore di uno specchio più recente ancora, in cui, mediante l'aggiunta di nomi, si ottiene un contenuto mitico (Gerhard, IV, t. CCCLXXIX): la coppia sul letto è quella di Elena (Elina) e di Paride (Elaxantre), la donna in piedi è Afrodite (Turan), una fanciulla seduta è Ermione (Ermania); per errore Paride

pieno sec. V impregnato tuttora d'arte arcaica, quale possiamo scorgere nei prodotti ceramici a f. r. di stile severo, ma tuttavia sempre di carattere più evoluto rispetto a ciò che ci appare nello specchio edito in Gerhard, t. XLIV non solo, ma anche negli specchi già citati di Eros e della Sfinge.

Ma, oltre a questi caratteri, il disegno, nobile assai ed accurato di questi tre monumenti, parla a favore della loro origine ellenica. Qui è da accentuare la superiorità assai grande che la figura di Eros dello specchio londinese ha su ciò che contemporaneamente un artefice italico-etrusco poteva esprimere su di uno specchio. Alludo precisamente all'esemplare di Chiusi del Museo di Firenze(1) che esibisce la figura di un giovine nell'identico schema dell'Eros suddetto.

Si conoscono, caso rarissimo, le circostanze della scoperta di questo specchio chiusino in una tomba a camera, ed il materiale che con esso fu rinvenuto pure si conserva riunito nel Museo di Firenze. Così, con tutta sicurezza, per la presenza nel corredo tombale di bronzi etrusco-jonici(2), per la presenza di vasi attici a f. n. si può fissare la esecuzione dello specchio al principio del sec. V, alla stessa età a cui deve risalire lo specchio londinese di Eros.

Eppure quale differenza tra i due monumenti per quel che riguarda la espressione formale delle due figure! Manca all'esemplare chiusino completamente quella finitezza di lavoro e quella

---

ed Ermione hanno i loro nomi scambiati. La forma di Sfinge dello specchio parigino alla fine destra del tavolino accanto al letto (errata interpretazione da parte dell'incisore etrusco di un ornato a forma di sfinge nel modello certo ellenico) si è trasformata in una vera figura di Sfinge al di sopra della coppia colpevole di Elena e di Paride.

(1) Gerhard, Klügmann, Körte, V, t. 138, 1, p. 181 e seg.; si cfr. *Notizie degli Scavi*, 1882, p. 51.

(2) Secondo il Körte sarebbero veramente jonici. Questi bronzi sono: un braciere con tre belle figurine di Sileni dagli zoccoli equini sull'orlo; un cucchiaio con la impugnatura configurata; un thymiaterion col fusto sostenuto da una figura atletica; un vaso con coperchio sormontato da una figurina di crotalistra. Questo vaso ricorda perciò quelli notissimi campani con figure singole o aggruppate come pomello del coperchio. La figurina di crotalistra è da confrontarsi con quella analoga su candelabro felsineo (Zannoni, *Scavi della Certosa*, t. CXLIV, 1-3).

armonica proporzione e correlazione delle varie parti del corpo tra di loro che ammiriamo nell'Eros dell'esemplare londinese.

Pesantezza di forme, goffaggine nel profilo del volto, grandezza soverchia delle mani, strettezza esagerata della cintura, negligente espressione dei piedi, testificano lo stentato e faticoso lavoro di chi incise lo specchio, testificano la sua imperizia artistica. Il rendimento del petto tutto di fronte, mentre e viso e gambe sono di profilo, si può osservare anche in figure di vasi greci di stile severo(1); ma quale differenza di tratto disegnatorio nei vasi in cui tutto è sicuro ed eseguito con maestria!

Nello specchio chiusino è evidente la imitazione da vasi contemporanei, e forse il suo incisore ha tratto la sua inspirazione da una figura di atleta (2), ma somma è la differenza.

***

Tre osservazioni d'indole generale scaturiscono dall'esame di tutti questi specchi etruschi arcaici, intendendo per tali quelli che, usciti da suolo etrusco, hanno un carattere encorico ed anti-ellenico nella rozza immanicatura fusa insieme col disco figurato.

1. Vi sono specchi che, pel fine disegno, per l'armonica composizione, palesano di essere stati eseguiti da mani elleniche, forse in Etruria stessa (Gerhard, I, t. XLIV — IV, t. CDXIV, 2, t. CDXXI).

(1) Es. il fondo di tazza di Duride della coll. Bruschi a Corneto (Hartwig, *Die gr. Meisterschalen*, t. XXI, p. 206 e segg.) rappresentante un discobolo; ma la esibizione di fronte del petto qui è forse voluta anche dall'azione di sforzo, di spostamento del disco che la figura atletica tiene nella sinistra non abbassata, ma rialzata all'indietro.

(2) Così la figura di Orione sul mare adornante uno specchio del Museo Britannico (Walters, n. 545, p. 76; Gerhard, IV, t. CCLXXXIX, 2) che è espressa, al confronto della ignuda figura dello specchio chiusino, in modo assai accurato, e che nel rendimento un po' tozzo delle forme con le gambe e la cintura sottili e nella correlazione tra il volto a sinistra, il petto di fronte, le gambe a destra, rammenta figure del ciclo di Epitteto. Riterrei tuttavia questo specchio di arte un po' arcaicizzante, a ciò indotto dal carattere piuttosto tardivo dei tralci di edera che costituiscono la cornice, e perciò ne avvicinerei la esecuzione alla metà del sec. V°. Così anche l'altro specchio noto a noi dal disegno presso Gerhard, IV, t. CDVIII, 1 che esibisce un discobolo e che è condotto con disegno più evoluto tanto che può essere posto vicino allo specchio londinese di Ercole e di Malachè.

2. Vi sono specchi che denotano una faticosa espressione figurativa, un lavoro prettamente italico-etrusco; e la maggiore o minore inettitudine nel disegno, che si può cogliere negli esemplari, varia secondo i luoghi, varia altresì secondo la individuale capacità tecnica (Gerhard, I, t. XCVIII; t. XCIX; t. CII — IV, t. CCXCII; t. CCCLXIII, 1; t. CDXV, 1 — Gerhard, Klügmann, Körte, t. 138,1 — Montelius, I, t. 100, 2; p. 449-450 *a* [1] — Gerhard, Klügmann, Körte, t. 145 [2]).

3. Infine vi sono specchi in cui si palesa un arcaismo in ritardo e perciò frutto d'imitazione di modelli anteriori puramente arcaici, più che di attardamento di viete forme e di vieti motivi (Gerhard, I, t. XCII, 2; fig. 1 — IV, t. CCLXXXIX, 2; t. CCCXXVIII, 2 — Gerhard, Klügmann, Körte, t. 12; t. 13).

Prima di tutto io debbo accentuare il carattere veramente etrusco che ha quel genere di utensile che è lo specchio figurato fornito o d'incisioni o di rilievi esibenti scene figurate; chè solo sporadicamente il disco figurato si può scorgere in prodotti veramente ellenici di arte arcaica.

È una moda, una inclinazione speciale che fa fiorire qui in Etruria la produzione degli specchi figurati; i quali adunque costituiscono, accanto alle pitture tombali, ai sarcofagi, ai cippi, al rivestimento fittile dei templi, ciò che dona un aspetto peculiare, una determinata e speciale fisonomia a tutta la produzione artistica degli Etruschi.

Ma come, per esempio, nei sarcofagi arcaici ceretani del Louvre e di Villa Giulia l'aspetto e l'uso del monumento hanno una impronta essenzialmente etrusca, ma l'arte è essenzialmente greca, così anche nella decorazione figurativa ed ornamentale degli specchi si scorgono palesi ed innegabili le forme elleniche.

Perchè invero, per quanto riguarda l'Etruria, l'arte che vi è fiorita sotto aspetti così varii e con sì varii sviluppi può essere definita come un'arte ellenica trapiantata in suolo straniero [3].

[1] È lo specchio rinvenuto a Castelvetro nel modenese ed ora nel Medagliere estense di Modena; fu edito per la prima volta dal Cavedoni (*Annali dell'Instituto*, 1842, t. H).

[2] È uno specchio rinvenuto nell'Umbria a Sestino, ora al Museo di Firenze. Vi si avverte una miscela di disegno arcaico e di disegno evoluto con una espressione delle forme, piuttosto che sciatta, inabile.

[3] Della Seta, *Religione e arte figurata*, p. 180 e segg.

E tale trasposizione, a mio avviso, ci spiega perfettamente i suddetti tre fenomeni a cui sopra ho accennato e che riguardano gli specchi etruschi del periodo arcaico.

Cioè l'arte ellenica si presta dapprima ad incidere vagamente di figure e di ornati un utensile, quale è lo specchio, indulgendo alle inclinazioni del popolo in cui essa viene ad arrecare i suoi prodotti o ad eseguirne dei nuovi. Nello stesso modo l'arte ellenica plasma per gli Etruschi sarcofagi fittili o dipinge scene gaie nelle tetre tombe.

Nasce la imitazione ed ecco i tentativi faticosi e lenti per poter raggiungere eguale finitezza e bellezza esecutiva, e nella imitazione traspare sempre più ciò che era stato raggiunto dall'arte ellenica, le cui forme perdono della loro facilità e scioltezza ed acquistano un carattere di sforzo e d'infantilità.

Ma, mentre si può scorgere una certa vicinanza ai modelli ellenici nello specchio di Usil per quel che riguarda non la composizione, che è sconnessa, ma le singole forme, scorgiamo invece una lontananza maggiore nei prodotti della Etruria circumpadana, più che nello specchio di Castelvetro, in quello bolognese Arnoaldi. Al nord degli Apennini la luce dell'arte ellenica giungeva più riflessa e più debole e la imitazione è infinitamente più rude e difficile, il prodotto di tale imitazione è veramente barbarico.

Ma da principio l'addestramento imitativo è disuguale anche nell'Etruria propria, ora maggiore ed ora minore: appunto perchè il repertorio artistico delle forme non è un prodotto scaturito dal popolo, come presso i Greci e che ha avuto perciò organici, graduali e generici gradi di sviluppo, ma esso repertorio è acquisito agli Etruschi solo mediante uno stentato lavorio di imitazione; si ha tra alcuni specchi arcaici un dislivello di valore artistico che è del tutto individuale.

Avviene poscia, il che è un altro portato di questa imitazione, anche il ritorno a forme viete di uno stadio artistico già tramontato, e però osserviamo un carattere arcaicizzante in alcuni di questi prodotti.

Ma, in sèguito, superati i primi tentativi e tempratasi la mano dell'artefice etrusco nel continuo esercizio dell'adornamento dello specchio, si hanno figure e schemi di scene che nulla hanno da invidiare ai prototipi ellenici. Così si giunge agli specchi assai

belli e che sopra ho menzionati; così all' individuale sforzo imitativo si sostituisce una generica attitudine e maestria.

Con questi esemplari magnifici della prima metà del sec. V, l'arte figurativa dello specchio etrusco raggiunge la sua *ἀκμή*; ma tale maestria delle forme permane, a mio credere, per tutto il detto secolo e parte del successivo (1).

Indi, nei secoli di decadimento del mondo etrusco (2ª metà del sec. IV e sec. III), si ha la lenta degenerazione quale a noi appare in prodotti numerosi. Alla qualità si sostituisce la quantità ed in questi prodotti quasi sempre la vivacità della composizione è avvilita da un disegno sciatto e scorretto.

Pericle Ducati.

(1) Appartengono a tal periodo gli specchi che il Furtwängler cita come prodotti correlativi agli scarabei etruschi di stile libero (*Die antiken Gemmen*, III, p. 189).

THE MASTER OF THE VILLA GIULIA CALYX-KRATER

Few finer vases have lately come to light than the calyx-krater from Falerii in the Museo di Papa Giulio. Its build is large and noble, the drawing careful and good, the subject uncommon, and the design well-suited to the shape. Furtwängler, who first published the Villa Giulia krater, wished to attribute it to Hermonax ([1]): Hauser has recently assigned it to his 'Frau Meisterin'; observing, however, and rightly, that it stands particularly close to the Louvre stamnos G. 408 ([2]). The two are in fact by the same hand; but the hand is neither that of Hermonax, nor that of the artist who painted the Niobidvase. We possess other vases by the anonymous *Villa Giulia-master*; some very large, and one very small; not all equally careful; but all painted in a remarkably homogeneous style: — calm, correct, refined, in the old sense « classic ».

The work of the Villa Giulia master, as far as known to the writer, consists of thirty vases: viz. six calyx-kraters, four bell-kraters, seven stamnoi, two pelikai, three neck-amphorae, a lebes-stand, two lekythoi, a pyxis and four hydriai.

I owe my thanks to Geheimrat Dr. E. Wagner for kindly sending me photographs of the two Karlsruhe vases and letting me publish them; and to Mr. A. H Smith and to Mr. S. C. Cockerell for permission to publish vases in London and Cambridge.

([1]) Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenm.* pll. 17-18: text i., p. 81.
([2]) Ibid. 2. p. 308, and note p. 309.

Fig. 1. Karlsruhe 208.

Fig. 2. Brit. Mus. E 496.

THE MASTER OF THE VILLA GIULIA CALYX-KRATER

Few finer vases have lately come to light than the calyx-krater from Falerii in the Museo di Papa Giulio. Its build is large and noble, the drawing careful and good, the subject uncommon, and the design well-suited to the shape. Furtwängler, who first published the Villa Giulia krater, wished to attribute it to Hermonax ([1]): Hauser has recently assigned it to his 'Frau Meisterin'; observing, however, and rightly, that it stands particularly close to the Louvre stamnos G. 408 ([2]). The two are in fact by the same hand; but the hand is neither that of Hermonax, nor that of the artist who painted the Niobidvase. We possess other vases by the anonymous *Villa Giulia-master*; some very large, and one very small; not all equally careful; but all painted in a remarkably homogeneous style: — calm, correct, refined, in the old sense - classic -.

The work of the Villa Giulia master, as far as known to the writer, consists of thirty vases: viz. six calyx-kraters, four bell-kraters, seven stamnoi, two pelikai, three neck-amphorae, a lebes-stand, two lekythoi, a pyxis and four hydriai.

I owe my thanks to Geheimrat Dr. E. Wagner for kindly sending me photographs of the two Karlsruhe vases and letting me publish them; and to Mr. A. H Smith and to Mr. S. C. Cockerell for permission to publish vases in London and Cambridge.

([1]) Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenm.* pll. 17-18: text i., p. 81.
([2]) Ibid. 2, p. 308, and note p. 309.

Fig. 1. Karlsruhe 208.

Fig. 2. Brit. Mus. E 496.

I. Calyx-kraters.

1. Rome, Villa Giulia.	FR. pll. 17-18.	Women dancing.	—
2. Louvre G 344, fragment.	—	(Two women)	(Man and woman)
3. Karlsruhe 208.	Pl. X. 1 and fig. 1: Creuzer *gall.* pl. 2. 3.	Silens and Maenad.	Two women running to man.
4. Schwerin 1261.	—	Apollo and two Muses.	Athletes and paidotribe.
5. Dresden 349.	*Arch. Anz.* 7, p. 165.	Arming.	Youths.
6. Berlin.	*Cat. Vente Hôtel Drouot 11 mai*, 1903, n°. 102, p. 31 and pl. 2, nos. 6 and 10: *le Musée* I, p. 1.	Troilos and Polyxena.	Silens and Maenad.

II. Bell-kraters.

7. Karlsruhe 209.	Pl. X. 2.	Kastor and Polydeukes.	Phoebe and Hilaeira running to Leukippos.
8. B. M. E 492.	Panofka, *cab. Pourt.* pl. 27: Inghirami, *vasi fitt.* 1, pl. 65.	Hermes with baby Dionysos and Maenads.	Athlete and two paidotribes.
9. B. M. E 493.	Pl. XI.	Perseus approaching Medusa.	(athlete and paidotribe).
10. B. M. E 496.	Fig. 2.	Triptolemos with Demeter and Persephone.	Athletes.

Foot: plain disc with reserved side.
Neck: 7 and 8, simple concave.
9 and 10, double-curved, with detached ledge: ledge decorated with egg-pattern.
7 has a palmette-motive at the handles.

III. Stamnoi.

11. Oxford 524.	*J. H. S.* 24, pp. 312-313.	Apollo and two Muses.	Muses.
12. Genoa.	—	Apollo and two Muses.	Maenads.
13. Rome, Villa Giulia.	—	Maenads sacrificing to Dionysos.	Maenads.
14. B. M. E 451.	Panofka, *Dionysos u. die Thyaden*, pl. 2.	Maenads sacrificing to Dionysos.	Maenads.
15. Louvre G 408.	*Mon.* 6-7, pl. 65.	Maenads sacrificing to Dionysos.	Maenads.
16. Florence 4005.	—	Maenads sacrificing to Dionysos.	Maenads.
17. Oxford 523.	*J. H. S.* 24, pl. 9 and p. 310.	Maenads sacrificing.	Maenads.

Rim in three divisions, with egg or egg-and-dot pattern.
Neck of medium height.
Foot: 11, 12. 13, plain disc with reserved side.
14, 17, double-curved.
16, same but with egg-pattern.
(15, restored).
At handles, palmette-motives, often elaborate.

IV. Pelikai.

18. B. M.	Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, pl. 18,2.	Nike and Zeus.	Two women.
19. Syracuse.	*Mon. Linc.* 17. pl. 32, and figs. 315 (p. 443) — 317 (p. 446).	Theseus, Aithra and Ariadne.	Man and woman

Foot, plain disc with reserved side.

V. Neck-amphorae.

(*a*) With twisted handles.			
20. Munich 3230 (329).	—	Theseus and Ariadne.	Man and woman.
(*b*) Shape of handles unknown.			
21. Once coll. Pourtalès.	Panofka, *cab.* *Pourt.* pl. 1.	Woman and man.	Man and youth.
(*c*) With triple handles.			
22. Orvieto, coll. conte Faina 65.	—	Woman and youth.	Two women.

Mouth: 21, simple convex.
20, 22, in two divisions.
Foot: 20, 21, in two divisions.
(22, lost).
At handles of 20, palmette-motive.

VI Lebes-stand?

23. Cambridge.	Fig. 3-5.	Apollo, Artemis and boy.	Hermes, Dionysos, and woman.

VII. Lekythoi.

24. Syracuse.	*Mon. Linc.* 17. pl. 26.	Kalliope and Mnemosyne.
25. Oxford 536.	*J.H.S.* 25. pl. 2. 1.	Artemis and Apollo (1).

Large.
Foot: usual plain disc with reserved side, groove near upper edge.
On shoulder, egg-pattern and three rf. palmettes.

(1) Percy Gardner observed (J. H. S. 25, p. 71) that the Oxford lekythos was by the same hand as the Oxford stamnos with Apollo (our no. 11).

VIII. Pyxis.

26. Copenhagen 4735.	Peleus and Thetis.

Flat lid with knob.

IX. Hydriai.

(*a*) With picture on shoulder.		
27. Vatican.	*Mus Greg.* pl. 15. 2.	Apollo and Muses.
(*b*) With picture on body.		
28. Once coll. Casanova.	Berlin apparatus, Mappe XVII, 84.	Triptolemos with Demeter and Persephone.
29. Cracow, coll. prince Czartoryski.	De Witte, *vases à l'hôtel Lambert*, pl. 40.	Poseidon pursuing woman.
30 B. M. E 240.	—	Departure of man with horse.

The patterns of 29, and the details of its shape, are not given by de Witte.
27 and 28: Rim in three divisions, with egg-pattern: 30, same, but only two divisions
Foot double-curved.

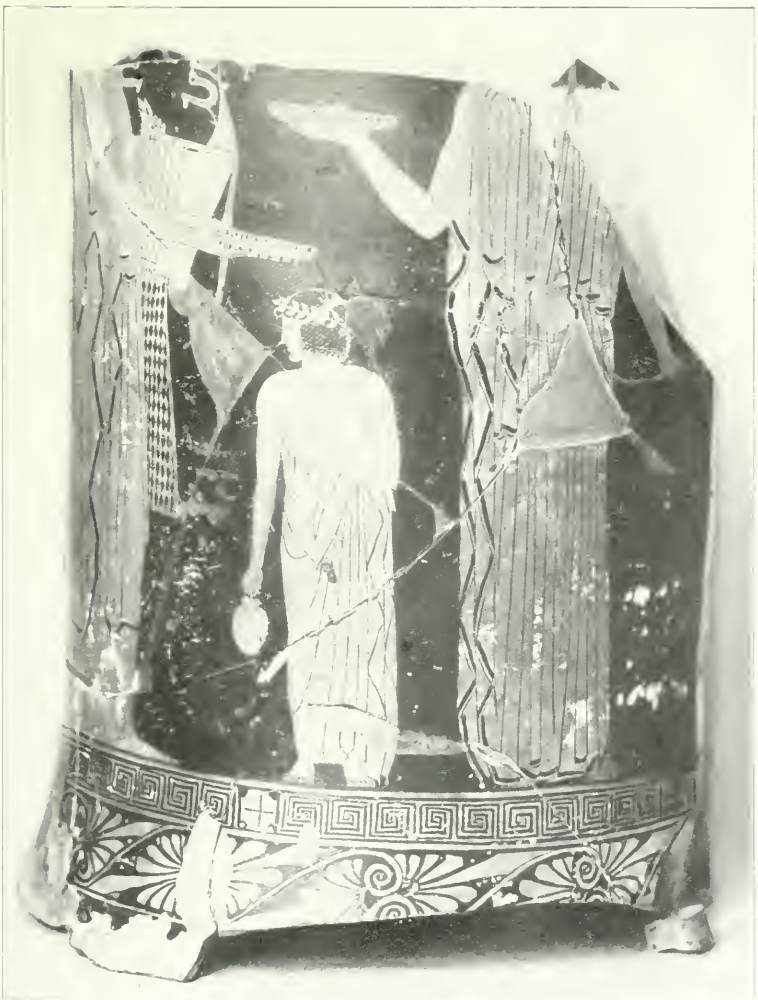


Fig. 3. Cambridge.

The ear is round and simple (fig. 6). This simple form is elaborated on the large vase no. 1, but still kept schematic. Carelessly drawn, the ear degenerates into a single curved line; and on very rough heads it is sometimes left out.

The eye, when carefully drawn, has the form (fig. 6): when less carefully drawn, the upper-lid line and the lashesline are omitted (fig. 6). Most of the vases show both forms. The lower

Fig. 4.

lashes are twice indicated by brown lines: once on 1, and once on 9. The dot is nearer the upper lid than the lower.

The profile of the face, when provided with relief-lines, has the delicate and aristocratic type seen on 1. The teeth are marked on 1, 7, and 23. Without relief, the features get blunter. The nostril, when indicated, is a single black line; two black lines on three figures in 1 and on one figure in 10.

The full-face occurs on 1, and four times in the statue of Dionysos (13, 14, 15, 16). The three-quarter face on 1 reappears, rather rougher, on 2.

The frontal collar-bones have the elegant shape shown in fig. 6. One of these two lines renders the profile collar-bone. The nipple is either not marked at all, or discreetly indicated by a small brown circle or dot. When the torso is in profile, the median-line from chest to navel is black (3, 4, 9, 10, 25, 28): when it is frontal, the median-line is not indicated either above

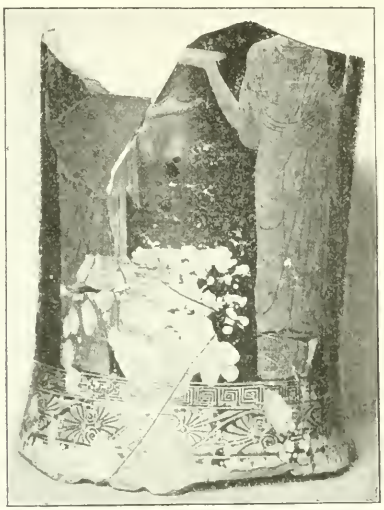


Fig. 5.

or below the navel; the navel is then a black ring, the ends not meeting (4,10,29).

The hip-line, when carefully drawn, has a double curve (3, 20); otherwise a single (3, 4, 5, 6, 8, 10).

Frontal standing figures, which are exceedingly common, always have *both* feet frontal. One leg is regularly characterised as the free leg by a slight bend at the knee. The toes of frontal feet are usually plain semi-circles, but toe-nails are sometimes marked (1, 13, 18, 19, 23). In profile feet, the toes are marked by simple curving lines, the big toe having a more complicated curve; in very careful pieces, this more complicated curve is re-

peated on the other toes; in very rough work, the toes are not marked at all. The ankle, if marked, is a single black bent line.

Both the thin Ionian chiton and the thick Doric peplos are common. The thin chiton has often no sleeves. The peplos is worn with either one apoptygma or two: it is frequently fastened at the shoulder with pins; points upwards on 1, 10, and 27, downwards on 9 and 19.

Folds are rendered by series of long, slightly undulating black (rarely brown) lines drawn with unerring mastery. A single line

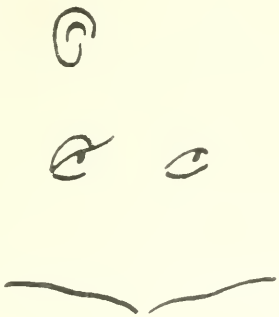


Fig. 6.

bounds the chiton at the neck; at the ankles, if the edge is indicated, it is by a single black line, except in one figure on each of the following vases, 10, 15 and 22, where the line is doubled. The full sleeves of the Ionian chiton often show slits, but never studs. The seam of the linen is regularly indicated over the breast.

The himation is often worn double. The end of it passes very commonly over the bent left arm at the elbow; the drawing of this mode does not vary (cfr. 1 with 3, 4, 5, 6, 7, 11, 13, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 29). For another drawing of the himation in a different position, cfr. 4 with 8 and 27.

The thick, ornamented garments often drawn by contemporaries are not found in our master's work.

The favourite way of doing women's hair is to part it in the middle and tie it into a ball close up at the back of the head

with a string which passes thrice round the head and hangs down in front (1 (women nos. 1, 7, and 10), 2, 3, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 26, 27, 28, 29). The strings are not always indicated.

This ball of hair is sometimes put into a bag (1 (no. 5), 5, 7, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 27).

Or, the ends are not done up at all, but hang down in a loose bunch (1 (nos. 8 and 11), and 19).

The ball at the back may be left less compact by not passing the strings round its base (1 (no. 3), 4, 6, 22, 25): a thick straw wreath may be worn with this coiffure (3, 4, 8, 11, 17); or the back hair may be pushed down on the neck by a broad cloth band worn above it (11, 13, 14, 19, 27, 28). This drooping end is gathered up again into the band on 1 (no. 2): and is worn with long unconfined hair on 10. Long unconfined hair is also worn by Mnemosyne on 24, but the thick cloth band is replaced by a thin red string. In the two last examples, the hair flows right over the ears concealing them. Long hair may also be worn with a dotted diadem; but here the hair passes above the ears leaving them visible (9, 13, 24). On 1 (no. 6) the loose hair is turned up again through the diadem.

Male hair is worn quite short by athletes, etc.

The ends are longer on 7, 8, and 19 (all with petasos).

The full zazzera appears 2, 3, 7, 9, 18, 20, 23, 26.

The long, unconfined hair passes above the ear and down the back (as in women, but without the diadem) on 4, 10, 11, 19, 21, 25, 27, 28, 29.

The beard is smooth (except in the Silen on 3). White is used for hair and beard of old men on 7 and 18.

The hands fall into a few types which are repeated again and again: we may notice the closed hand (with short black line at wrist); the open flat hand, with black line at the root of the fingers; the three-quarter open hand; the hand holding oinochoe down beside the body; the hands holding phiale, seen from the front or from behind; the hand on the profile hip; the hand on the frontal hip; the hand halfopen from behind; and the hand extended down with detached thumb and back in three-quarter profile.

On both 10 and 28, the back of Triptolemos' car ends in a griffin-head.

The commonest patterns are the plain stopt maeander (12 times); and slanting palmettes (9 times).

The stopt maeander is sometimes grouped in 3's with pattern-squares (once, in 4's).

A maeander running in 2's is twice found; the same is found grouped, usually in 3's, with pattern squares.

Whether used with stopt or with running maeander, the pattern-square is either completely isolated from the horizontal lines above and below the pattern, or touches both of them; never only one.

Groups of maeander on any vase all face the same way.

The term 'Dourian cross-square' is used for convenience; but the cross has much longer arms in our master's cross-square than in the type used by Douris.

The number of lines composing the maeander varies, even on the same vase.

Several kinds of flower pattern occur. The laurel, used on 9 and 10, is exceedingly common on Attic bell-kraters.

Vases 1 and 2 share a detail which is found on no other calyx-krater; — the band of pattern near the rim *inside* the vase — a reserved ivy-wreath, with white details, on 1; a reserved laurel-wreath on 2.

Inscriptions are used on 9 vases to name the persons. No love-name occurs, nor even the simple *καλὸς* by itself. 3: Soteles, Mainas, Posthon. Marsyas. 7: Kasstor. Polydeuke(s). 8: (Te)thys, Hrmes (sic!), Dionysos, Mainas. 9: Perseus, Athenaia. 18: Nike, Zeus. 19: Aithra, Theseus, Ariagne (sic!). 20: Theseus, (A)riane (sic!). 24: Kalliopa, Mnemosyne. 25: Arte(mis), Apll(on) (sic!). H for the long e-sound is not used, and Ω only on 8: the Σ has three strokes. The lettering is careful and regular, and the words are always written horizontally.

Provenance: nos. 11, 17, 19, 24 and 25 were found at Gela, 1 and 13 at Falerii, 20 at Vulci, 22 at Orvieto, 8 at Nola, 6 at Capua, 7 at Locri, 3 at Girgenti, 18 at Athens, 23 at Naukratis,

and 9 and 30 at Kameiros. The other provenances are unknown. The non-Etruscan sites greatly predominate.

The master's liking is for quiet, restful scenes. Wine is poured (10, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 28); Apollo sits or stands among his Muses (4, 7, 27); a muse plays the lyre to her mother (24); Triptolemos in his car is attended by deity (10, 28); Hermes sits on a rock with the baby Dionysos, while the Maenads look on (8). Even where there is movement, it is never violent. The poorest and most perfunctory work is in the athletic scenes on the backs of kraters. The stamnoi 13 to 17 have all the same subject, the figures being repeated with very little variation: it seems probable that the Rural Dionysia are represented (1). Pictures of the infant Dionysos are already found in the severe period, but they become more frequent in the early free: the figure seated on a rock, characterised as Hermes in our no. 8, is common in the free style examples, though the seated person is nowhere else Hermes, but sometimes a Silen, and sometimes a Maenad (2). The old Medusa story is vividly treated on no. 9. The figure of Perseus, bending as he goes into the cave, and holding his harpe like a tusk in front of him, recalls the phrase of Aeschylus in his *Phorkides*: *ἔδυ δ' ἐς ἄντρον ἀσχέδωρος ὡς* (3). The stooping Perseus and the sleeping Medusa reappear on a pyxis in the Louvre (4), but not elsewhere. The women dancing hand in hand on 1 are rare in Attic vase-painting: only three other cases are known to me (5). Finally, we must notice an early appearance of Papposilen and Silenisk on 3: the Silen family is complete. The name Posthon is used for a little boy by Aristophanes. The eldest of the family, like the ancient Silen

(1) Ar., *Ach.* 245-46. Other stamnoi with the same subject are by different hands.

(2) Cfr. white calyx-krater, Vatican, *Mus. Greg.* pl. 26; pelike, Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, pl. 21; and pelike in Villa Giulia.

(3) Aesch. *fr.* 261.

(4) *Mon. Grecs* 1878 pl. 2.

(5) Bf. cup, Corneto, *Mon.* XI. pl. 41; rf. cup, late severe, Florence 3920, Inghirami, *Vasi fittili* 3, pll. 252-354; rf. lekanis, free, St. Petersburg, *Compte-rendu* 1869, pl. 4. 14. The scene is common on 'Klazomenian' vases and the like.

on the Vatican white-ground krater, has white hairs all over his body, corresponding to the incised hairs sometimes given to Silens on bf. vases.

I must mention, in conclusion, two hydriai with picture on the body which stand very close indeed to the master. They are by a single hand: but I do not feel certain that it is his.

30 *a*. B. M. E 186.	d'Hancarville, *vases de Hamilton* 4, pl. 96.	Three women.
30 *b*. Edinburgh.	—	Perseus between woman and Hermes.

J. D. Beazley.

ISCRIZIONI E RILIEVI
DEL MUSEO CIVICO AQUILANO

Sino a qualche anno fa, gli oggetti archeologici rinvenuti in queste contrade ed acquistati dal Governo o dalla Provincia, erano custoditi nel palazzo della Prefettura, in magazzini non adatti e non sempre visibili dagli studiosi.

Il che era di grave inconveniente, essendovi lapidi e rilievi molto importanti, e, fra gli altri, quelli tornati in luce nel 1879, in occasione della costruzione della nuova strada rotabile che mena da Civitatomassa (Foruli) a S. Vittorino (Amiternum), e, nel 1877-1878, in occasione dei lavori per rimettere allo scoperto il teatro amiternino (1).

Poco dopo ch'io fui nominato ispettore di monumenti e scavi, ritenni mio dovere richiamare su ciò l'attenzione del ministro della I. P., facendogli rilevare la convenienza della istituzione di un vero e proprio museo regionale.

Il ministro, con nota 12 dicembre 1890, n. 16708, accolse assai di buon grado la mia proposta, e mi partecipò di avere scritto al prefetto di Aquila, invitandolo a valersi della mia cooperazione « e ad influire anche sul Comune affinchè, di reciproco accordo, fosse trovato un locale propizio e non provvisorio, onde non si avessero a verificare futuri disfacimenti, e che fosse suscettibile non dei soli oggetti in magazzino ed in altri locali della Prefettura, ma anche degli eventuali accrescimenti che per trovamenti, acquisti, doni e scavi appositamente condotti, potessero venirne ».

(1) Vedi *Notizie degli Scavi*, 1878, p. 39.

In quel momento non fu possibile trovare tale locale ampio e conveniente.

Più tardi proposi il palazzo dell'Esposizione nei pubblici giardini, ma, quantunque il regio commissario presso il Comune di Aquila, cav. G. B. Saladino, avesse appoggiato tale proposta (1), non si potè ottenere la retrocessione di detto palazzo dall'Amministrazione militare che lo deteneva.

Finalmente, al sindaco, comm. V. Camerini, riuscì di risolvere la questione, facendo sorgere il nuovo museo lapidario nel cortile del palazzo municipale, luogo propizio in quanto che lungo lo scalone e nell'anticamera del palazzo medesimo già esisteva una ricca raccolta di lapidi con epigrafi latine che — incominciata nel sec. XVIII dal benemerito abate don Domenico Caracciolo dei marchesi di Barisciano (2) — posteriormente era stata man mano accresciuta.

Fu nominata una commissione, di cui ebbi l'onore di essere presidente, con l'incarico di collocare ed ordinare nei nuovi locali non solo tutta la suddetta suppellettile archeologica, dalla Provincia ceduta al Comune, ma anche quant'altro di artistico era raccolto nel palazzo municipale.

E questo nuovo museo fu inaugurato il 15 settembre 1908, in occasione del XII Congresso della « Dante Alighieri », alla presenza di illustri personaggi (3).

In tal modo divennero comodamente visibili i rilievi e leggibili le iscrizioni non potute prima bene esaminare per la ristrettezza e oscurità dei locali antichi; onde credo di far cosa utile agli studiosi facendo ad essi conoscere alcune importanti circostanze di fatto, e dando un cenno degli oggetti non troppo noti e di quelli, in tale occasione, aggiunti alla preesistente collezione.

Anzitutto fo notare che nei varii cambiamenti di posto cui il suddetto materiale andò soggetto nel palazzo della Prefettura, qualche lapide si smarrì o subì delle avarie; onde se oggi qualcuna

(1) Cfr. Saladino, *Relazione al Consiglio comunale di Aquila*, Aquila, 1901, p. 63.

(2) Cfr. Giovenazzi, *Della città di Aveia nei Vestini*, Roma, 1773, p. 36.

(3) Cfr. Persichetti, *L'Arte in Aquila dai Sabini al Rinascimento*, Aquila, 1909, pp. 13-14.

ne manca nel nuovo museo, è perchè non si potette ritrovare. Dei due frammenti, ad esempio, di lastrone marmoreo ricordanti i fasti di Roma e di Amiternum, dal Leosini rinvenuti nel villaggio di S. Vittorino [1], manca quello relativo agli anni 710-712 *ab Urbe condita* (*C. I. L.* IX, 4191) — marmo interessantissimo che io feci ricercare invano —, ed esiste soltanto quello relativo agli anni 722-726.

E così delle due lapidi recanti in doppio esemplare la stessa epigrafe riferita nel *C. I. L.* IX, 4638, una sola ne fu trovata intatta: dell'altra resta un solo pezzo rovinato, sul quale sono rimaste soltanto le seguenti lettere:

l. bab RIVS
t. f. QVI
s ALVIA

Le tre iscrizioni — riprodotte pure nel *C. I. L.* IX, 4207, 4213 e 4288, che il Cavarocchi asserì esistere allora nella Prefettura (come leggesi nel *C. I. L.* IX, p. 683) — non vi si sono trovate. Ignoro se le prime due realmente vi fossero state portate; ma è certo che la terza non vi è stata trasferita mai, perchè tuttora sta dove era *ab antiquo*, e cioè nello stipite sinistro della porta dell'antica casa Franchi, oggi Fiore, in Aquila, in via Sassa, e precisamente di fronte alla chiesa della SS. Eucaristia, comunemente detta della beata Antonia; sicchè ho motivo di ritenere che tale notizia data dal Cavarocchi sia del tutto inesatta.

Nel nuovo museo invece trovansi effettivamente le iscrizioni riprodotte nel *C. I. L.* IX, 3305, 3306, 3310, 3312, 3425, 3435, 3443, 3847, 3856, 4061, 4087, 4171 4182, 4185, 4187, 4189, 4196, 4206, 4209, 4266*a*, 4270, 4308*a*, 4321, 4325, 4371, 4397, 4402, 4416, 4418, 4436, 4437, 4438, 4439, 4454, 4458, 4459, 4460, 4461, 4463, 4465, 4466, 4467, 4472, 4477, 4480, 4482, 4486, 4487, 4491, 4514, 4638, 5959 e 6352, delle quali parte era di proprietà del Governo o della Provincia per acquisti o doni, e parte di pertinenza del Comune di Aquila, che la custodiva mobile sia nell'androne, sia per lo scalone del palazzo municipale.

[1] Vedi *Notizie*, 1877, p. 210.

Vi furono inoltre aggiunte alcune delle iscrizioni da me scoperte — che procurai di far donare alla Provincia od al Comune, o farle da loro acquistare — e precisamente quelle delle quali diedi notizia nella mia *Via Salaria*, 1893, p. 200, nn. 37 e 38, e p. 205, n. 44, e nelle *Notizie*, 1891, p. 40; 1893, p. 336; 1896, p. 332; 1898, p. 504; 1902, pp. 123, 471-472; 1903, p. 514.

In ordine alle epigrafi latine raccolte in questo nuovo museo e pubblicate nel *Corpus*, i frammenti epigrafici, riferiti ai nn. 4480 e 4491 *a* del vol. IX, costituiscono una sola iscrizione, come appare evidente dalla qualità della pietra, dal colore e dalle dimensioni che sono identiche, nonchè dal tipo e dall'altezza del carattere, cioè cm. 5; ed io credo vadano letti nel seguente modo:

T·MITSIONIO·S*ex. f. p*ATRI
PEDVCAEAE·Q·*f. mat*RI

L'iscrizione inseritavi al n. 4185 va effettivamente integrata nel modo come osservò il ch. Huelsen (vedi *C. I. L.* IX, p. 683), e cioè:

LARIB·D·D·ROMANO
MORE·DEDICATA | SACR

Il quarto rigo dell'iscrizione n. 4266 *a* dello stesso *C. I. L.* IX, leggesi chiaramente così:

DIONYSI

Ma oltre alle su cennate iscrizioni, in questo museo ve ne sono parecchie altre tornate pure all'aprico, entro il perimetro del circondario di Aquila, dopo la pubblicazione del vol. IX del *Corpus*, alcune delle quali — non essendo sicuro che siano edite — stimo utile di qui riprodurre:

1. Frammento di stele, di calcare, superiormente arcuato:

TERTIA
AVFIDIENA

2. Frammento di cippo calcareo, su cui resta:

BRVTIE

D

3. Epistilio frammentato e scorniciato, in calcare:

C·TRELL ...

MA ...

4. Frustolo di iscrizione, in calcare:

... IO

... SIMAE

5. Stele, di calcare, terminata al disopra a semicerchio:

C·ATTIO·C·L·PAMPILO

IN·FR·P·XS· IN·AGR·P·XII

6. Frustolo di epigrafe, in calcare:

HEI ...

C·C ...

ASB ...

7. Frammento epigrafico, in grandi lettere:

... EI ...

ex TESTAME *nto*

... I I ...

8. Stele calcarea, terminata superiormente a semicerchio:

RVTILIVS · SEX · L
/ / / / / / ILINVS
IN · FR · P · XIIII
IN · AG · P · X
FABIA · FABIAE · L
PITIA

9. Epistilio, in calcare, lungo m. 0,78 × 0,20:

SEQ · ERENSEDIA · P · F ·

10. Stele, di calcare, al disopra arcuata:

T · VIBIVS · T · L
HILARVS · STVD
VIBIVS · T · L
PRIMIG*en*IVS
/ / / / / / /
/ / / / / / / /

11. Frammento di stele sepolcrale, con pulvini:

... S ...
... IO · CE ...
... DIVO ...

12. Piccola base marmorea, con foro circolare. Vi si legge:

ΚΛΑΥΔΙΟΝΚΑΙΣΑΡΑΣΕΒΑΣΤΟΝ
ΘΕΟΙΣΦΡΗΤΡΙΟΙΣ
ΝΑΟΥΙΟΣ ΑΤΤΟΣ
ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΘΕΙΣΥΠΟΑΥΤΟΥ
ΕΙΣΤΗΝΠΑΤΡΙΔΑ

13. Lapide in travertino bucherellato, di forma conica, alta m. 0,90; larga da piedi m. 0,80, e da capo m. 0,60; dello spessore di m. 0,09. Nel mezzo evvi scolpito come un T a rilievo, da

cui pendono due cerchi. Nel campo superiore si vede scolpito, anche rozzamente, un oggetto semicircolare, forse falcetto (*falcula*) (fig. 1).

Reca inoltre la seguente arcaica iscrizione, anch'essa incerta:

II OCIVVII
VVP
CAIISIA NR

14. Cippo di calcare, lungo m. 1.40; alto m. 0,34; spesso m. 0,08, con iscrizione cristiana, probabilmente del IV secolo, d'ignota provenienza. Sonvi incisi tre delfini a destra (infatti vi si vede la testa del terzo delfino, dietro ai primi due), e due a sinistra dell'iscrizione, che è di cattivo carattere (fig. 2). Vi si legge:

SALLIA · SEPTIMINA · H · F · SAN
CTITATE · PVDICITIA · CAS
TITATEQVE · PRECLARA · INDVST RIA
SAPIENTIA · MIRA · ET · CONIVGALI · MERI
TO · ACTVMQVE · BONORVM · HERENS · TOTO
CO RDE · MARITI · NVNC · IN · PACE QVI
ESCIT · VIX · AN · XXXV · M · V
REC · IN · PA · VIII · IDV · OCTOBRES

FL · HERCVLIVS · V · P · CONIVGI · DVLCIS · SIME

15. Stimo pure utile di riprodurre nella sua vera lezione l'epigrafe rinvenuta nel 1902 in Castelvecchio Subequo [1], della quale il De Nino diede inesatto apografo:

Q · OCTAVIVS · L · F · C · N · T · PRON · SER
SAGITTA
II · VIR · QVINQ · III · PRAEF · FAB · PRAE · EQVI
TRIB · MIL · A · POPVLO · PROCVRAT · CAESARIS
AVGVSTI · IN · VINDALICIS · ET · RAETIS · ET · IN · VALLE · POE
NINA · PER · ANNOS · IIII · ET · IN · HISPANIA · PROVINCIA
PER · ANNOS · X · ET · IN · SVRIA · BIENNIVM

[1] Vedi *Notizie*, 1902, pp. 123-124.

Fig. 1.

Fig. 2.

16. Recentemente è entrato a far parte di questo museo anche un frammento lapidario in calcare, rinvenuto in Aquila nella piazza della Prefettura, e precisamente presso la facciata meridionale della chiesa di S. Marco, mentre vi si faceva uno scavo per l'impianto di una fontanina pubblica.

È interessante riprodurre la parte rimasta dell'epigrafe scolpitavi in cattivo carattere, poichè da essa rilevasi che l'apografo datone dal Lupacchini era inesatto (*C. I. L.* IX, 4334). Tale frammento misura m. 0,31 di larghezza, e m. 0,25 di altezza. Vi si legge:

TI CAES ...
DIVI AVGVST ...
AVGVSTO ...
I FLACCVS ...

Infine, insieme con le surriferite iscrizioni di provenienza locale, ve ne sono otto delle dieci (essendosene due smarrite) che il celebre Mariangelo Accursio acquistò in Roma e portò in Aquila per ornarne il cortile del suo palazzo, oggi dell'avv. Santucci, in via Accursio.

Le dette otto lapidi marmoree furono acquistate dal Municipio di Aquila, sotto il sindacato del cav. dott. G. B. Mancini, cultore di arte e di numismatica, e sono state infisse nella parete a sinistra appena che si entra nel nuovo museo.

Esse corrispondono ai numeri 1095, 24720, 8931, 11928, 23011, 22827, 27731. del vol. VI del *Corpus*, ed ai nn. 407* *1*, *10*, *3*, *2*, *6*, *5*, *8* e *4* del vol. IX dello stesso *Corpus*.

* * *

In quanto ai rilievi poi — oltre ai due importantissimi, uno dei quali rappresenta un funerale romano (1) e l'altro un duello fra lancearii (2), già ampiamente illustrati — nel ridetto museo

(1) Cfr. *Notizie*, 1879, p. 145; Huelsen, *Relief von Aquila*, in *Mitteilungen*, 1890, fasc. I, pp. 72-73; Persichetti, *Due rilievi amiternini*, in *Mitteilungen*, 1908, pp. 15 sgg.).

(2) Cfr. Weege, in *Jahrbuch des K. Archäol. Inst.* XXIV (1909), pp. 153 sgg.

se ne conservano molti altri, fra i quali sono particolarmente notevoli:

1. Fastigio, alquanto frammentato, in calcare, di monumento sepolcrale di beccaio, lungo m. 1,25; alto m. 0.60. Vi si veggono scolpiti gl'istrumenti del mestiere, due coltellacci (*cultri*) di diversa forma pei diversi usi; una accetta (*securis delabrata*) ed un ceppo (*mensa lanionia*) (fig. 3).

2. Fastigio, mancante di un angolo, di piccolo monumento calcareo anche sepolcrale di falegname, su cui rimane un archipensolo (*libellula*) ed una pialla (*runcina*) (fig. 4).

3. Un bell'esemplare di tromba gallica con uno dei capi ricurvo (*tibia curva*) che finisce elegantemente in una testa di oca, scolpita sopra un cuneo di calcare, lungo m. 1.10 e largo, in media, m. 0.30 (fig. 5). Sulla faccia posteriore di detto cuneo evvi inciso un frammento epigrafico (*C. I. L.* IX, 4189) (1).

4. Frammento marmoreo di scena navale, rinvenuto nel 1907 in Aquila, nella demolizione di un vecchio fabbricato, in via Tre Marie, che apparteneva al fu sig. Enrico Visca, e da lui, a mia premura, donato a questo Municipio (fig. 6).

Rappresenta il centro di una *navis longa*, appartenente alla classe del *cercurus*, con un solo banco di nudi rematori che, vogando, la spingono innanzi. Pare che questa nave fosse più bassa a prua che non a poppa. È di fine lavoro, e probabilmente resto di un sarcofago.

5. Avanzo di fastigio frammentato di grande monumento sepolcrale, militare. Esso trovavasi murato nel giardino annesso alla canonica del vicino villaggio di Coppito; ma — col consenso del parroco — nel 1908 ottenni di farlo trasferire nel nuovo museo (fig. 7).

Nel centro evvi scolpita una *parma* appoggiata a due lance, sormontata da una corona *ovalis* ovvero *oleagina*; a dritta sonvi due *ocreae* o gambiere, ed il manico di un *gladius*, essendo mancante la rimanente pietra. A sin. v'è una *lorica catena*, propria degli *hastati*, esemplare interessante perchè non comune, essendo fatta quasi a forma di gonnellino che veniva legato sotto le braccia.

(1) Vedi *Notizie*, 1879, p. 181.

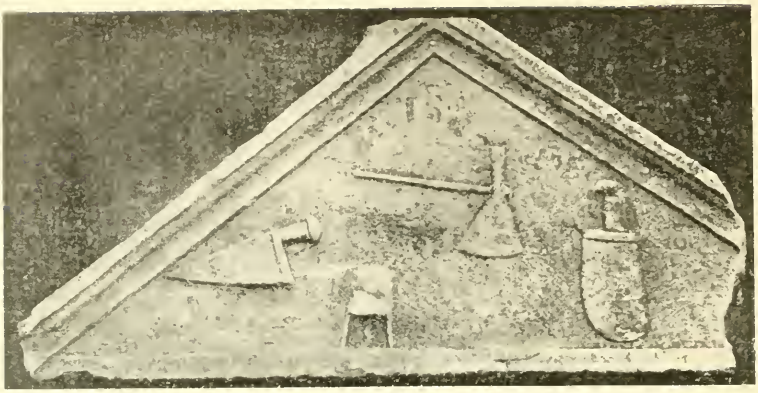


Fig. 3.

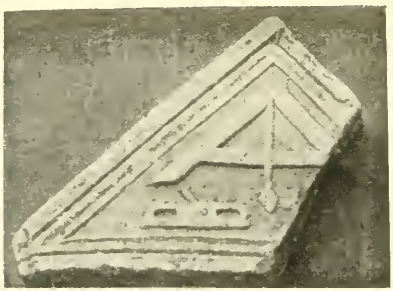


Fig. 4.

Fig. 5.

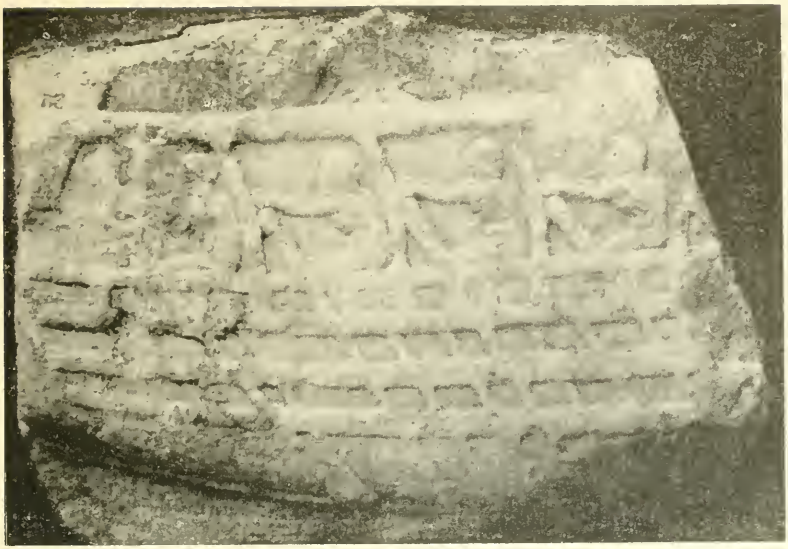


Fig. 6.

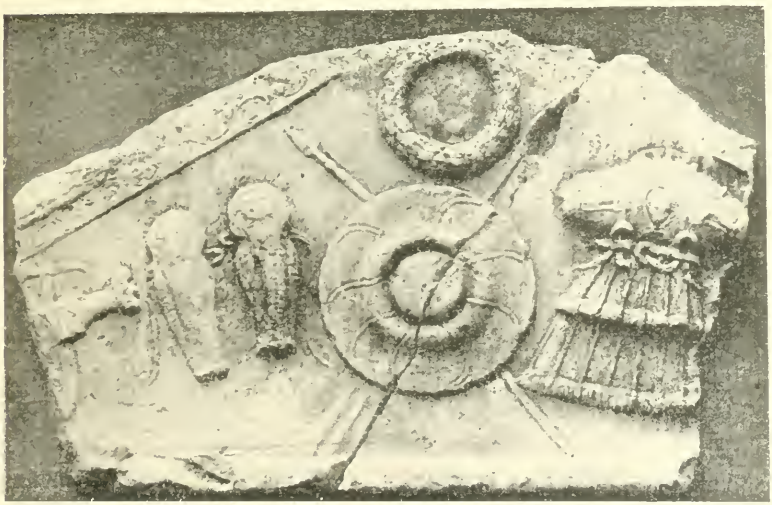


Fig. 7.

Questo avanzo di monumento militare fa ripensare a quello rinvenuto in Saliceto Panaro e che conservasi nel Museo di Modena (1).

* * *

E giacchè il Museo Aquilano, così ordinato, ha acquistato una certa importanza, è desiderabile che assurga ad importanza anche maggiore, facendo sì che, d'ora innanzi, quant'altro la terra verrà restituendo dell'arte e della storia di questo gruppo etnico, vi sia raccolto, non soltanto perchè vi sia conservato, ma anche per comodo degli studiosi i quali, senza dover andare peregrinando nei molteplici villaggi di questo circondario, potrebbero quivi leggere riunite le pagine, benchè frammentarie, che tornassero in luce, della vita dei sabini e dei vestini che abitarono questi monti e queste valli.

E così voglio augurarmi che a far parte della collezione lapidaria di detto museo entrino pure le seguenti iscrizioni inedite, recentemente rinvenute in questi dintorni, tuttora sparpagliate, provenienti le prime cinque dall'agro di Amiternum, la sesta da quello di Aveia, e le ultime due da quello di Furfo; e cioè:

1. Cippo in calcare, rinvenuto in ottobre 1911, in S. Vittorino, presso la chiesa parrocchiale di S. Michele, mentre si faceva lo scavo per la nuova fonte, dove ancora giace. Vi si legge:

ATTIAE · Q_F · PIAE
IVLIANI
VICANI · FORENSES
HON·ACCEP·IMPES
REMISIT
IDEM · HVIC · PRIMA
VICI
HONOR · DECREVe
RVNT

2. Stele calcarea, superiormente arcuata, rinvenuta a Preturo, in maggio corrente anno, nella località chiamata *Strada del Colle*.

(1) Cfr. Huelsen, *Der dorische Tempel bei S. Nicola in Carcere*, in *Mitteilungen*, 1906, p. 185, fig. 7.

nel farvisi uno scavo per condottura d'acqua. Lunga m. 1.05; larga m. 0.38; spessa m. 0,20. In mediocre carattere, reca:

P · FVLCINIO · P · L
DASIO
FVLCINIA · P · L
LIBERTA

3. Stele, terminante da capo anche a semicerchio, rinvenuta pure ivi, dell'altezza di m. 1,10 × 0,58, e dello spessore di m. 0.20. In buon carattere, offre:

P · AVFIDIVS · P · L
ALEXSAND
APICATA · Q · L
CLEOPATRA
IN · AGR · P · XX

4. Cippo pure in calcare, alto m. 1.05: largo m. 0,62; spesso m. 0,33. In belle lettere, reca la seguente epigrafe, chiusa da cornice:

FABIA · L · L
PRIMIGENIA

5. Plinto, in calcare, avanzo di bel monumento di arte provinciale, frammentato da piedi. Superiormente è ornato di un fregio con triglifi e metope, ognuna delle quali ha nel campo un piccolo bassorilievo di varie rappresentazioni. Evvi quindi un ricco festone, che gira pure intorno per tre lati del monumento, sostenuto da bucranî e semibucranî agli angoli. Alto m. 1.05; largo m. 0,84; spesso m. 0,55. In belle lettere, vi si legge:

HERENNIAE
P · L · DORINI

Questi quattro monumenti sepolcrali rinvenuti tutti nella stessa occasione e nello stesso luogo, ma a piccola distanza fra loro, trovansi attualmente in Preturo, dove il ff. da sindaco mi ha promesso che ne avrebbe curata la conservazione.

6. Frammento epigrafico rinvenuto dal contadino Cesidio Biasini in territorio di Bagno. Attualmente trovasi in Aquila presso un carraio:

d M *s*
ful LONIAE ...
... RI ⊂ ET ⊂ DI ...

7. Altro frammento di iscrizione rinvenuto in territorio di Bominaco, ov'è incastrato nel muro esterno della casa di Daniele Cassiani, in Rua Bagno, n. 12; all'altezza di m. 1,20 dal piano della strada:

... INPENSA DD ...
... CINAM · FECE ...
... ENI · PAVLVS · ET · FLO ...
QVINQ

8. Cippo in calcare, alto m. 1,20 × 0,55, rinvenuto in territorio di Caporciano nella località denominata *Casale*, da certo Andrea Falcone che lo tiene in detto paese, giacente avanti la sua casa. In belle lettere, racchiuse da cornice, vi si legge:

PHOEBO
DOMITIAE
DOMITIANI · SER
DOMITIA · ATHENAIS
FRATRI · ET · IANVARIVS
COGNATVS · EX · COLLEGIO
HEROI · CORBVLONIS · ET · LONGINAE
P

Questa iscrizione, posta in raffronto con quelle del *C. I. L.* IX, 3418, 3419, 3432 e 3469, è molto interessante. Oltre a farci conoscere l'esistenza di un *Collegium Corbulonis et Longinae*, essa dimostra i rapporti della famiglia Domitia con queste contrade, specialmente con l'agro di Peltuinum e di Furfo, ove certamente ebbe cospicui possedimenti, ed ove in ispecie Domizia Longina, moglie di Domiziano, ebbe probabilmente qualche villa presso l'ameno laghetto di Caporciano.

Infine è del pari da augurarsi che il pregevole rilievo amiternino rappresentante un convito funebre [1], attualmente infisso nel muro annesso alla disabitata canonica della chiesa di S. Lorenzo, a piè di un monte, nella frazione Mercato del comune di Pizzoli, dove sta sempre soggetto ai danni dei monelli, nonchè i sarcofagi e le lapidi iscritte anche, di età romana, che trovansi nella sacristia della diruta chiesa di S. Raniero nel vicino villaggio di Civita di Bagno, siano pur essi raccolti nel nuovo museo civico di Aquila, ove — oltre a tanti altri vantaggi — ne sarebbe molto meglio assicurata la conservazione.

Aquila, 15 giugno 1912.

N. Persichetti di S. Mustiola.

[1] Cfr. Persichetti, *Due rilievi amiternini*, in *Mitteilungen*, 1908, p. 19 sg.

DIE MAGIER AUS MORGENLAND

Drei neue Beiträge zur Typogenese und Ikonographie der „Weisen aus dem Morgenland", von Kehrer, Bieńkowski und Fornari, möchte ich den Lesern dieser Zeitschrift vorführen und aus diesem Anlass die knappen Berichte in meiner Christl. Antike I 294 ff. II 135 ff ergänzen und vertiefen (1).

Man erinnert sich der Legende bei Matth. 2. In ihrer östlichen Heimat haben die Magier den Stern des neugeborenen Heilandes gesehen und sind gekommen, ihm zu huldigen. Der Stern zog ihnen voran, bis er über dem Aufenthaltsorte des Kindes stehen blieb. Sie traten in das Haus, fanden das Kind mit seiner Mutter, fielen nieder und verehrten es (*πεσόντες προσεκύνησαν αὐτῷ*) und öffneten ihre Schätze und brachten ihm Geschenke dar (*προσήνεγκαν αὐτῷ δῶρα*), Gold und Weihrauch und Myrrhen (Vers 11). Die Bildwerke pflegen die Magier nicht in fussfälliger Adoration darzustellen, sondern sie lassen sie mehr oder minder eilfertig zu dem Kinde kommen, und zwar die Geschenke darbringend, in den Händen oder auf Schüsseln. *Kehrer* frägt, weshalb die Künstler von der Proskynese des Textes abgesehen hätten. Von altbabylonischen und altägyptischen Denkmälern ausgehend gibt er einen raschen Ueberblick über die Adorationsbilder, um zu dem Schlusse zu kommen, freiwillig Huldigende wie unsere Magier würden in aufrechter Haltung, nicht in Fussfall gegeben. Diese Unterscheidung jedoch lässt sich nicht durchführen; die Proskynese ist lediglich eine

(1) Hugo *Kehrer*, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, zwei Bände, Leipzig 1909. — P. *Bieńkowski*, De prototypo quodam Romano adorationis Magorum, in der Zeitschrift Eos, Krakau 1911, 45 ff. Taf. 1-3 (Taf. 4 geht uns hier nicht an), vom Verf. mir freundlichst zugesandt. — *Fornari*, Bull. di archeol. crist. 1911, 69 ff.

Steigerungsform, die unter gewissen Umständen, bei gewissen Völkern und in gewissen Zeiten eintrat, wie in spätest antiken Bildern auch die christlichen Magier kniend gezeichnet werden. Ganz richtig bemerkt Kehrer, dass dem Adorieren sich häufig das Darbringen von Gaben oder Opfern gesellt. In unserem Falle aber hat es den Künstlern gefallen, nicht das Adorieren darzustellen, sondern das in der Erzählung nachfolgende Gabenbringen. Und wenn die Magier in eilfertiger Haltung kommen, so mochten die christlichen Künstler damit an ihr Herkommen aus weiter Ferne erinnern wollen. Vielleicht aber lässt sich das Bild mit Hilfe der Typologie noch besser verstehen. *Fornari* bringt es soweit in den richtigen typologischen Zusammenhang, als er es zum Schema nicht des »adorante«, sondern des »offerente« stellt, das in der alten Kunst schon früh mannigfach ausgeprägt war. Den Aufwärtertyp hatte ich bereits herangezogen (Chr. Ant. II 136, vgl. das Seligenmahl der Vibiagruft eb. I 190 Abb.). Fornari hebt ein heroisches Beispiel hervor, den Odysseus, wie er dem Polyphem mit beiden Händen den Becher reicht (z. B. in der Statuette Pamfili, Reinach, Rép. stat. I 502, 4).

Ein weit näher kommendes Analogon der Magierscene hat *Bieńkowski* in Villa Borghese gefunden (Cat. n. 190). Es ist der Reliefschmuck an drei Seiten einer Basis, die als Säulenpostament der Fassade vielleicht eines kaiserlichen Gebäudes vorgesetzt war. In schlicht profiliertem Rahmen zeigt jede Seite eine Figur, die Vorderseite eine der Nike von Samothrake verwandte, lebhaft nach links schreitende, dabei zurückblickende Siegesgöttin; sie trägt ein Tropaion mit nicht barbarischen Rüstungsstücken. An den Nebenseiten sieht man je einen Barbaren, der in der Weise der christlichen Magier eilig heranschreitend auf den vorgestreckten und mit der Chlamys verhüllten Händen eine Gabe bringt, derjenige links einen gemmierten goldenen Lorbeerkranz, der rechts eine Prunkvase. Beide tragen phrygische Mütze und Chlamys, darunter jener Anaxyriden und gezackten, im Oberteil auf ein Paar Tragbänder reduzierten Chiton, dieser einen Talar und Schuhe (Fig. 1). Nach der Tracht erklärt sie Bieńkowski für asiatische Priester, Magier (1). Der Arbeit nach setzt er die Reliefs in das

(1) Deren Vorläufer in der älteren Kunst (z. B. am Nereidendenkmal (Smith, Cat. sculpt. Brit. Mus. II n. 895 - Mon. X 17 Blatt 5 Figg. 33, 34. Reinach, Rep. reliefs I 482, 5) interessieren uns hier nicht.

erste Jahrhundert und sieht darin eine Erinnerung an die Fahrt des Perserkönigs Tiridates, der mit grossem Gefolge, darunter auch

Fig. 1.

Magiern, nach Neapel und Rom kam, um dem Kaiser Nero zu huldigen. Es ist eben dieselbe Huldigungsfahrt, in welcher A. Dieterich den Anlass zur christlichen Legende von der Fahrt der

Magier aus dem Morgenland zum »neugeborenen König der Juden« vermutete (Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1902, 1 ff.); denn diese Legende entstand schwerlich vor der neronischen Zeit, erst gegen Ende des Jahrhunderts fand sie in die Evangelienliteratur Aufnahme. Also eine heidnische Magierhuldigung als Prototyp der christlichen, auch im Bild. Die Uebereinstimmung der Borghesischen Asiaten in ihrer ganzen Erscheinung, in Tracht und Bewegung, mit unseren Magiern ist so schlagend (auch Einzelheiten wie der gezackte Chiton, der Kranz als erste Gabe, die verhüllten Hände kehren in Exemplaren der christlichen Magierscene wieder), dass beide typologisch zusammengehören müssen. Doch möchte ich die Borghesischen Barbaren deshalb noch nicht als die unmittelbaren Vorbilder der christlichen Magier ansehen, schon darum nicht, weil an der Basis die drei Figuren, doch gewiss Elemente einer einheitlichen Komposition, von einander gerissen und in drei verschiedene Rahmen eingestellt sind. Die ursprüngliche einheitliche Komposition hat sich in früheren Denkmälern bis jetzt nicht wiedergefunden, wohl aber in einem späten Nachklang, dem Sockelstreif der Elfenbeintafel Barberini im Louvre (1). Im Hauptfeld ist ein Kaiser zu Pferd dargestellt, als Sieger über den Erdkreis; im Zusammenhang damit zeigt der Sockelfries eben jene ungestüm bewegte Siegesgöttin zwischen den von beiden Seiten her mit Gaben heraneilenden, hier je zwei Barbaren: der Sieg des Kaisers führt ihm die Völker zu (Fig. 2). Besonders nun die Barbaren links sehen den borghesischen Asiaten und den christlichen Magiern ähnlich genug. Man bemerkt, ein und dasselbe Kompositionsschema wurde je nach dem besonderen Anlasse seiner Verwendung verschieden ausgeprägt. Hübsch ist an den fünfteiligen Elfenbeintafeln die Christianisie-

(1) Graeven und Strzygowski schrieben sie dem vierten Jahrhundert zu, andere, wie Schlumberger in den Mon. et mém. Piot 1900, 88, dem sechsten. Die Hauptfiguren schienen dafür vielleicht zu gut; aber ausser Kopf- und Sockelstück weist m. E. auch das Rahmenwerk, und gerade dies entscheidend, auf den späteren Termin (Chr. Ant. II 1909, 242, 255 Abb. 75. Vgl. Diehl, Manuel d'art byz., Paris 1910, 275). Wo immer man mit einem nicht von primärer Inschrift beglaubigten Denkmal der Kaiserzeit zu tun hat, stösst man auf dieselbe Hilflosigkeit der Stilkritik: es ist höchste Zeit, dass sie nicht mehr auf dem Wege gelegentlich hingeworfener Schätzungen und geistreicher Aperçus, sondern in planmässigem methodischem Vorgehen auf feste Bahnen gebracht werde.

rung der Antike zu beobachten. Da werden z. B. die Viktorien zu geflügelten Engeln, sowohl in den Kopfstücken die zwei, die schwebend Kranz oder Schild zwischen sich halten, als auch in den Sokkelstücken unsere die Barbaren führende Nike. Dies ist der Ursprung des die Magier führenden Engels, wie ihn die späteste Antike liebte, z. B. in dem Sockelstück der Marientafel von Etschmiadzin, wo aber wegen der Länge des Frieses hinter den Magiern der Engel wiederholt ist, ihm entspricht am anderen Ende der in der Haustür sitzende Joseph (Fig. 3) (1).

Fig. 2.

Wir ziehen das Ergebnis, dass sowohl der frühchristliche Magierzug, wie der in der Spätantike hinzukommende führende Engel ihr Vorbild hatten in einer Schöpfung der kaiserlichen Kunst des ersten Jahrhunderts, wahrscheinlich aus Neros Zeit; das Original ist uns nicht erhalten, aber im Wesentlichen mit Sicherheit zu erschliessen, die Zahl der Barbaren bleibt unbestimmt. Und wir wissen jetzt, wie es kam, dass die christliche Kunst die Magier nicht in Proskynese, sondern Gaben herbeibringend, darstellte.

Auch *Kehrer* sieht in der altchristlichen Kunst die letzte Phase der antiken Kunstentwicklung; ihre Formensprache ist antik, spätantik (Repert. für Kunstwiss. 1911, 164). Ein Schüler Dehios,

(1) Strzygowski, Byz. Denkm. I 1892 Das Etschmiadzin-Evangeliar, Taf. I. Dazu Chr. Ant. II 243. 245.

des Kunsthistorikers, und Johannes Fickers, des Kirchenhistorikers und christlichen Archäologen, fährt er nun im Fahrwasser Strzygowskis und der Orienthypothese, welche die frühchristliche Kunst nicht in Rom, sondern in den hellenistischen Grosstädten des Ostens entstanden wissen will, und welche weitergehend die nachkonstantinische und die mittelalterliche Kunst von den Hinterländern jener Grosstädte, zuletzt von Nordmesopotamien und Persien ableitet.

Die Fickersche Schule befolgt das Prinzip, « den christlichen Bilderkreis an der Hand der christlichen Kultur zu erläutern, wie sie sich in Poesie und Hymnus, Gebet und Predigt, Liturgie und Schauspiel entfaltet ». Das tut sie im Sinne der klassischen Archäologie, die sich einen Zweig der philologischen Altertumswissenschaft weiss; freilich will auch der gesundeste Grundsatz cum grano salis befolgt sein. Kehrers Werk begleitet in seinem ersten literarischen Teil die christlichen Magier durch die antike und mittelalterliche Literatur. Darauf haben wir nicht einzugehen. Nur sei herausgehoben, dass Kehrer, in Anlehnung an Fr. Cumont und A. Dieterich in unseren Magiern Mithrasdiener sieht, infolgedessen er auch in den Bilderbeschreibungen für « Magier » einfach « Mithraspriester » einsetzt (1). Auch sucht er festzustellen, wann und wo zuerst gewisse Einzelmomente der über das Matthäusevangelium hinaus weiterwuchernden Legende auftreten, die Christusgeburt in der Höhle, die Dreizahl der Magier, ihr Königscharakter, ihre Differenzierung nach dem Lebensalter und ihre Auffassung als Erstlinge aus den Heiden und als Vertreter aller Völker der Erde.

Kehrers zweiter, kunstgeschichtlicher Teil behandelt die zahlreichen bildlichen Darstellungen der christlichen Magier von den frühesten anfangend bis zu Albrecht Dürer; wir haben es nur mit den antiken zu tun, also bis Justinian oder allenfalls Gregor. Da werden nun im Sinne der Orienthypothese Typen unterschieden, ein « hellenistischer », zwei « syrisch-hellenistische », ein « orientalischer » (2). Sie fordern zu Bemerkungen heraus.

(1) Gegen Cumonts und Kehrers Ableitung des christlichen Magiertypus von den Dadophoren des Mithras wendet sich Bieńkowski S. 46 f.

(2) Strzygowski, in seiner zustimmenden Besprechung Byz. Zeitschr. 1909, 665 ff. glaubt die Typen noch genauer lokalisieren zu können.

Fig. 3.

Fig. 4

Der » hellenistische « Typus umfasst alle Exemplare der ursprünglichen Komposition. Wie aber war die beschaffen? Die Magier bleiben in der Tradition der dem Kaiser huldigenden Barbaren, übrigens auch der immerhin typverwandten Adoranten, wenn sie ins Profil gestellt im Zuge hinter einander gehen; so sehen ihnen Kind und Mutter im Profil entgegen. Es kommt aber noch eine andere Kompositionsweise vor, die symmetrische: sie ordnet jederseits des zentral auf dem Mutterschoss sitzenden Kindes einen, zwei, drei ihm zugewandte Magier an. Kehrer will gerade hierin die ursprüngliche Komposition erkennen; und Bieńkowski ist geneigt, sie von der ebenfalls symmetrischen Komposition der dem Kaiser huldigenden Barbaren herzuleiten. Aber es liegt ja nicht so, dass zu beiden Seiten der Siegesgöttin Männer derselben Nationalität verteilt wären; sondern zwei verschiedenartige Barbarenzüge treffen zusammen, deren einer zum Vorbild für die christlichen Magier genügte. Und wie die Nike eine zwischen den zusammentreffenden Zügen künstlerisch vermittelnde Stellung einnimmt, so hätte auch das, wie man doch annehmen müsste, an ihre Stelle tretende Kind auf dem Mutterschoss zu den von beiden Seiten herankommenden Magiern Beziehung erhalten, die zentrale Gruppe wäre frontal gerichtet worden. Das geschieht erst in der spätesten Antike; früher wenden Kind und Mutter der einen Seite das Gesicht zu, der anderen den Rücken. Daraus schliessen wir, dass dies nicht die ursprüngliche Komposition ist, sondern deren Umzeichnung und Einpassung in das symmetrische Schema, das, im ersten Exemplar in SS. Pietro e Marcellino noch durch den bogenförmigen oberen Abschluss nahegelegt, in der Absicht gewählt wurde, die Hauptperson, das Christuskind, in die Mitte zu rücken. Freilich beruft sich Kehrer auf die Chronologie der Malereien, die symmetrische Anordnung erscheine schon im dritten Jahrhundert, die Zugform erst im vierten; denn er versetzt den Magierzug am Trennungsbogen der Cappella greca (im Coem. Priscillae), den Wilpert dem zweiten Jahrhundert vindiziert, ins vierte. So grosses Gewicht auf die Chronologie der Denkmäler zu legen ist, vorab wo es sich um Stilgeschichte handelt, so will doch auch dieser Faktor cum grano salis genommen sein: wenn aus anderen Gründen die Zugform sich als die primäre, die symmetrische Anordnung als die sekundäre Ausprägung ergibt, so spielt die zufällige Erhaltung der

Exemplare nicht die entscheidende Rolle. Und die Datierung des Exemplars der Cappella greca möchte ich lieber offen halten; denn die Chronologie der Katakombenmalereien ist noch nicht so gesichert, wie es Wilperts Werk erscheinen lässt (1).

- Hellenistisch - nennt Kehrer den ersten Magiertyp, - weil die hellenistische Kunst den Huldigungstypus der christlichen Antike überlieferte -. Im alten Orient entsprungen und in nie abgerissener Tradition unzählige Male neu geprägt habe der Typus durch Vermittlung der hellenistischen Kunst in Rom sich Eingang verschafft (II 6). Wie das gemeint ist, zeigt die daran geknüpfte Bezugnahme auf Ainalow. Dessen Frage, ob die christliche Kunst nicht, wie das Christentum selbst, im Orient geboren und mit dem christlichen Kult nach Rom gekommen sei, diese Frage musste einmal gestellt werden. Doch sollte ich denken, nur um verneint zu werden. Mit dem Christuskult zugleich, das wäre in der Apostelzeit, hat die christliche Kunst sich nicht verbreitet. Und sicher kam sie nicht aus Palästina; in der Atmosphaere des israelitischen Judentums konnte eine christliche Kunst zu allerletzt entstehen (2). Die Kunsthistoriker denken auch mehr an Alexandria. Ebensogut könnte man für Rom plädieren. Von frühchristlicher alexandrinischer Kunst besitzen wir weder monumentale, noch literarische Ueberlieferung. Die oft zitierten Worte des Clemens, Paedag. III 11

(1) Vgl. Baumstark, Oriens Christ. III 530 f. Meine Christl. Ant. I, 141 ff. Gelegentlich bat ich August Mau, Wilperts Datierungen eingehender nachzuprüfen, als er es auf dessen Wunsch früher einmal getan hatte (s. Wilpert, Malereien Seite X und Christ. Ant. I 143, 2). Er wollte es auf sich nehmen, ist aber zuvor gestorben.

(2) Oskar Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchr. Kunst mit ihren neuen Pfadfindern, zur Kritik und Ergänzung der Forschungen J. Strzygowskis und L. v. Sybels (Repert. f. Kunstwiss. 1911, 281 ff.) meint S. 284, die künstlerische Mitgift, welche die christusgläubigen Juden in ihre Mischehe mit dem Hellenismus mitbrachten, sei das Grundkapital und die Quelle gewesen, die, aus dem Hellenismus nur gewaltig vermehrt, den Lauf des Stromes bestimmt hätten. Von einer künstlerischen Mitgift, die aus dem Judentum in das hellenistische Christentum hätte mitgebracht werden können, ist nichts bekannt; alle Kunst war Hellenismus, auch die supponierte jüdische Bibelillustration (vgl. Chr. Ant. II 333 und Berliner, Zur Datierung des cod. par. gr. 139, Weida 1911, Seite 35 f.) wäre reiner Hellenismus gewesen; andererseits findet sich in der frührömischen Katakombenkunst nichts indigen Orientalisches.

(Migne, P. G. VIII 633), gegen 200 geschrieben (Harnack, Chronol. II 541 f.), empfehlen, aus den allgemein üblichen Ringtypen eine für Christen schickliche Auswahl zu treffen, also indifferente zu wählen oder die sich christlich deuten lassen, wie Taube, Fisch, Schiff, die Lyra des Polykrates, den Anker des Seleukos, einen Fischer (1). Das spricht nicht gerade für eine zu Clemens' Zeit in Alexandria gebräuchliche christliche Typik, geschweige denn für eine solche zur Zeit der flavischen Kaiser (2). Gab es aber damals dort christliche Kunst, so ist damit noch nicht gesagt, dass das Rom der Flavier nötig gehabt hätte, sein bischen Katakombenkunst von Alexandria zu beziehen. Besass es doch schon früh eine Gemeinde, Paulus fand sie vor, auch wusste er, weshalb er die Residenz zum Ziele nahm. Anlässe zur Entstehung christlicher Kunst waren in dem Absterben der ersten Generation gegeben, alle Vorbedingungen endlich bot die Reichshauptstadt. Die römische Kirche freilich hat die christliche Kunst nicht ins Leben gerufen; zeugende Potenzen waren vielmehr die Geologie der Campagna und die gerade in Rom in höchster Blüte stehende hellenistische Kunst. Die christlichen Fachgräber finden nähere Analogien in Italien als im Orient, wo das Schiebgrab herrschte. Die Katakombenmalerei macht auch nicht den Eindruck, als sei eine irgend wo anders geborene christliche Kunst fertig importiert worden, sondern man glaubt sie in den Katakomben sich hervorwagen und wachsen zu sehen (3). Die Dekorationsmaler, die man am Orte hatte, schmückten die Kammern gemäss ihren künstle-

(1) Aus eignem fügt Deloche hinzu, Clemens empfehle an Stelle von Götterbildern und anderen unchristlichen Typen *figures symboliques et mystérieuses se rapportant au Christ et à sa religion* (Mém. acad. inscr. XXXV II 1896, 219). Aus letzterem wird dann bei Leclercq, der alexandrinische Theologe habe wegen der Verfolgungen davor gewarnt, *le signe de la croix ou la représentation d'un des mystères du christianisme* auf die Siegel zu setzen - auch dies mit Berufung auf P. G. VIII 633 (Leclercq bei Cabrol, Dictionn. I. II 2181).

(2) Auch nicht für Wulffs Vision einer alexandrinischen christlichen Kleinkunst des ersten Jahrhunderts, in der die christliche Kunst ihren Anfang genommen hätte (a. a. O. Seite 291, 299, 34).

(3) Für die Typenbildung der neutestamentlichen Szenen gibt auch Wulff S. 295 zu, dass sie sich wenigstens zum Teil in der Wandmalerei vollzogen haben könne; und was er einschränkend gegen den Anteil Roms hinzufügt, betrifft nicht die ersten Anfänge.

rischen Gewohnheiten; nur dass sie allmählich dies und jenes dem christlichen Empfinden Anstössige fallen liessen, dies und jenes Zusagende heraushoben, auch Neues komponierten, christliche Ideen in immer derselben antiken Kunst. Die damals anhebende Christianisierung der Antike war nur ein Moment in dem grossen Prozess der Ethnisierung des Christentums. In den Katakomben fing das an, Constantin führte es zum Siege.

Die Kunsthistoriker lieben es, » hellenistische « und » römische « Kunst in Gegensatz zu stellen. Sie fassen den Begriff hellenistisch zu eng, indem sie ihn auf den Osten beschränken, während doch die Städte des Westens, insonderheit Rom, in ihrer Art ebenso hellenistisch waren wie etwa Alexandria, Antiochia, Ephesos. Wohl werden diese Grosstädte, Rom eingeschlossen, innerhalb jeder Epoche und ihres Zeitstiles ihre örtlichen Stilnuancen gehabt haben (nachgewiesen sind sie noch nicht), aber es waren eben nur Nuancen im gemeinhellenistischen Stil, wie er von Indien und Persien bis Hispanien und Britannien flutete. Die Frage » Rom oder Orient? « ist von vornherein auf schiefer Basis formuliert.

Seinen » hellenistischen « Typus demonstrierte Kehrer soweit an den Katakombenmalereien; in besonderem Abschnitt bespricht er ihn dann, wie er an den Sarkophagen erscheint (II Seite 18); sie gehören dem vierten und fünften Jahrhundert an, einer trägt das Datum 343. Immer derselbe Typus, der Zug der drei Magier. Einigemale ist auch der Stern gemeisselt, der erste Magier zeigt nach ihm; Kehrer nimmt an, dass er in den übrigen Exemplaren aufgemalt gewesen sei, wie er ursprünglich auch keinem Katakombengemälde gefehlt habe; auch kommt es vor, dass der zweite Magier sich zum dritten umwendet; die Gaben tragen sie bisweilen mit verhüllten Händen; es kommt auf, dass sie ihre Reitkamele am Zügel führen, sowie dass Joseph hinter Marias Lehnstuhl steht. Besonders betont Kehrer einen Unterschied der Darstellung, je nachdem die Magier ruhiger herankommen oder mit gesteigerter Eilfertigkeit, wo dann die Chlamys zurückfliegt. Diese letztere Auffassung, verbunden mit dem Kamelmotiv, begründe einen neuen Typus, dessen Exemplare wieder in zwei Gruppen zerfielen, die erste habe das Zeigen nach dem Stern noch nicht, wohl aber die zweite (II 25). Ganz wohl, nur würde ich nicht von neuen Typen

reden, höchstens von neuen Entwicklungsphasen des alten. Und was den Stern betrifft, so gehörte er gerade nicht zum ursprünglichen Typus des Gabenbringens, sondern kam später aus anderen Szenen der Legende herüber; davon unten. Mitten hinein in diese Entwicklung nun stellt Kehrer eine »interessante Abwandlung« (II 18), den »Kombinationstypus« (II 21), das ist die Kombination der Magierhuldigung mit der Hirtenanbetung. Auf letztere müssen wir näher eingehen als Kehrer es tut; Max Schmid hat sie behandelt (1).

Die Epiphanie des Christus verbildlichten die Künstler erstens durch die Jordantaufe, die ursprüngliche Einleitung des Evangeliums (Mk. 1, 1-11), sodann durch das Kind auf dem Schoss der Mutter (2) und die Magierhuldigung, mit dem vierten Jahrhundert auch durch die Hirtenanbetung, die das Lukasevangelium an die Stelle der Magier des Matthaeus setzt (2, 1-20). Maria gebar ihren ersten Sohn, wickelte ihn in Windeln und bettete ihn (ἀνέκλινεν αὐτόν) in der Krippe, weil sie keinen Platz hatten in der Herberge. In derselben Nacht verkündet ein Engel den Hirten auf dem Felde die Geburt des Soter, worauf sie nach Bethlehem gehen und Maria und Joseph finden und das Kind in der Krippe. Von einem Stern ist dabei keine Rede, übrigens auch nicht von Anbeten, nur von Finden und Lobpreisen. Die bildliche Darstellung kommt in Variationen vor, die sich schon durch die verschiedene Gestalt des Kinderbettchens unterscheiden; es fällt nämlich auf, dass eine richtige Krippe kaum jemals gezeichnet ist.

Schmid ordnet die Exemplare in Gruppen. Gruppe I zeigt das Wickelkind auf einer kurzen Kline liegend, darüber sieht man die Köpfe von Ochs und Esel; jederseits steht ein Hirt in Exomis mit Krummstab, die Rechte adorierend gehoben. In den übrigen Typen ist der Stall angedeutet, als ein pfostengetragenes, mit Ziegeln gedecktes Pultdach. In Gruppe II liegt das Wickelkind in

(1) Max Schmid, Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890 (in der neueren Literatur nicht immer nach Gebühr berücksichtigt).

(2) Die Bilder einer Mutter mit Kind dürfen dann jedenfalls auf die Epiphanie bezogen werden, wenn der Stern über dem Kinde steht, wie bei der sog. Madonna von Priscilla, Chr. Ant. I 248 Abb. und Hist. Zeitschr. CVI 1910, Das Christentum der Katakomben und Basiliken, Seite 22.

einem Bettchen aus Korbgeflecht. Ochs und Esel schauen darauf; alles befindet sich unter dem Dach. Zu Häupten des Kindes ein adorierender Hirt (Fig. 4 rechts). Gruppe III und IV. Das Wickelkind liegt in einer auf zwei Holzböcken ruhenden Krippe, der aber ein Kopfbrett angefügt ist. Zu Häupten des Kindes sitzt die matronal verhüllte Maria, das Kinn in die Hand gestützt und vor sich hinblickend auf das Kind. Zu Füssen ein adorierender Hirt. Meist steht der Stern am Himmel zu Häupten des Kindes (herübergenommen aus Mt. 2, 9 *ἔστη ἐπάνω οὗ ἦν τὸ παιδίον*); weil in dem niedrigen Fries über dem Dache kein Platz war, so kam er neben dasselbe und mehr über der Mutter zu stehen. Der Stall ist hier und in Gruppe V in den Hintergrund zurückgeschoben, Bettchen und Tiere stehen davor, unter freiem Himmel. In Gruppe V ist der adorierende Hirt zwischen Kind und Mutter eingeschoben, diese wendet ihr Gesicht ab (Fig. 5 rechts). Für letzteres Schema hat sich noch keine Erklärung gefunden: die Erschöpfung nach der Geburt, woran gedacht wurde, kann so nicht ausgedrückt werden, dafür gab es den Typus des Wochenbettes (1). Mit diesen Eigentümlichkeiten des Typus haben auch die Bildhauer sich nicht zurechtzufinden gewusst: am Fragment des deutschen Camposanto (Wittig n. 33) lassen sie den das Kind begrüssenden Hirten in Widerspruch damit das Gesicht der Maria zuwenden, und am Sarkophag der Adelfia zu Syrakus wenden Hirt und Maria einander das Gesicht zu (Jahrb. Erg. VII Taf. 6). — Das sind alles hellenistische Reliefbilder des idyllischen Genres; in Hinsicht der technischen Behandlung allerdings weder althellenistisch, noch augusteisch oder sonst früh kaiserlich, sondern Handwerkerarbeiten des vierten Jahrhunderts (2).

(1) Maria auf dem Wochenbett nur in der singulären Magierhuldigung der Villa Doria Pamfili (Kehrer Abb. 27. Lamberton, Bull. crist. 1909, 67 Abb.) und in den späteren Geburtsszenen mit Salome oder mit dem Bad des Neugeborenen (im Typ der Geburt des Achill, des Dionysos).

(2) Die Untersuchungen über die hellenistisch-römische Architekturlandschaft werden ausser den Katakombenmalereien wie Wilpert Taf. 6 mit Sakralanlagen und Schäferhütten, auch die oben geschilderten und die sonstigen christlichen Architekturbilder (z. B. am Sarkophag Lateran n. 174, Christl. Ant. II 276 Abb. 82, 83) mitberücksichtigen müssen: siehe einstweilen Rostowzew, Röm. Mitt. 1911, Seite 155.

Nun die Kombinationen, also der Hirten- und der Magierszene und zwar teils in blosser Reihung, teils mit Verschmelzung beider Szenen. Blos angereiht ist die Hirtenanbetung an die Magierhuldigung in Schmids Gruppe I n. 3 und II n. 6 (unsere Fig. 4). Eine Wiederholung setzt die Maria vor den Stall und gibt ihr statt des sitzenden Knaben das Wickelkind in die Hände, der Versuch einer Verschmelzung beider Szenen (Schmids n. 5).

Im Mittelfeld zweier geriefelter Sarkophage zu Arles, Schmids Gruppe III, sind zwei Szenen nicht neben-, sondern untereinander

Fig. 5.

gesetzt, oben die Krippenszene, unten aber etwas Neues, die übergrosse Freude der Magier beim Wiedererscheinen des Sterns (Kehrers „Sternerscheinung", Mt. 2, 10), in höchster Erregung weisen sie einander den Stern. Dabei gilt der Stern der Krippenszene oben für die untere Szene mit. - Gruppe IV kontaminiert dieselbe Krippenszene mit der Magierhuldigung; sie bringen ihre Gaben dem in der Krippe liegenden Kind. Doch beachte man, dass die Magier nicht im typischen gleichen Eilschritt gegeben sind, sondern in variierter Ponderation. Das Umblicken des ersten Magiers am Sarkophagdeckel von St. Maximin (Schmid n. 11) kommt auch sonst vor, wenn er nämlich die Gefährten auf den Stern aufmerksam macht; da beides aber zum ursprünglichen Magiertypus, dem Gabenbringen, nicht gehört, so möchte man vermuten, dass es aus einer „Freude der Magier" in das „Gabenbringen" herübergeflossen sei, mitsamt den variierten Standmotiven.

Dass dergleichen Austauschen tatsächlich vorkam, wird vollends deutlich bei Gruppe V. Hier ist's erst recht nicht der typische Magierzug in gleichem Eilschritt, sondern noch stärker variierte Ponderation, wie sie » die Freude der Magier « verlangt. Der Stern aber steht hier nicht zu Häupten des Kindes, sondern auf Seiten der Magier, ist also nicht der Stern der Krippenszene, sondern einer » Sternerscheinung « (Fig. 5). Soweit hätten wir nur ein Aggregat zweier Szenen; indem man jedoch den Magiern die Gaben in die Hände gab, schuf man eine Kontamination sogar dreier Typen, der Hirtenanbetung mit der Sternerscheinung und dem Gabenbringen.

Die Stilkritik der Kaiserzeit ist noch nicht weit genug, um die Sarkophage des vierten und fünften Jahrhunderts in eine chronologische Reihe bringen zu können. Typologisch sind die Einzelszenen, Magierhuldigung, Hirtenanbetung, Freude der Magier, das Primäre, sekundär ist ihre Reihung (Fig. 4), letzte Phase ist die Verschmelzung (Fig. 5). Kehrer aber stellt das Verhältnis auf den Kopf; die Kontaminationen seien das Frühere, die gereihten Szenen das Spätere. Und er sucht diese Aufstellung im Sinne der Fickerschen Schule zu begründen, nämlich aus der Entwicklungsgeschichte des Christuskultes: seit dem zweiten Jahrhundert, ausgehend von Alexandria, wurde die Epiphanie am 6. Januar gefeiert, 354 aber, zuerst in Rom, ein besonderes Geburtsfest auf den Geburtstag des Sol invictus, den 25. Dezember, angesetzt (1). Demnach sollen die Kontaminationen mit nur einmaligem Kind sich auf das alte Epiphaniefest am 6. Januar beziehen und vor 354 fallen (» Epiphanientypus «), die blossen Reihungen aber, mit zweimaligem Kind, als bezüglich auf die zwiefache Feier von Epiphanias und Weihnachten, sollen jünger sein als 354 (» Weihnachtstypus «). Von Haus aus aber waren die beiden Szenen, Magierhuldigung und Hirtenanbetung, Verbildlichungen der zwei Parallellegenden bei Matthaeus und Lukas; die Kontaminationen sind eher Versuche zu ihrer Harmonisierung. Wir vermögen höchstens zuzugeben, dass die Krippenszenen nach 354 auf das Weihnachtsfest gedeutet werden konnten.

(1) Zum Natalis Invicti zuletzt Cumont, Acad. des inscr., C. R. 1911, 292.

Max Schmid hat seine Gruppen in zwei Klassen zusammengefasst, eine römische (Gruppe I, II, V) und eine gallisch-oberitalische (III, IV). Aber es steht nur soviel fest, dass alle Exemplare abendländisch sind, zwischen den angegebenen Bezirken Rom, Oberitalien, Gallien, lassen sich feste Grenzen nicht ziehen. Andererseits ist also kein Exemplar ostgriechisch; die Typen aber können auf Grund der Evangelientexte überall geschaffen sein. Ausschliessen müssen wir jedoch Syrien als Ursprungsland wenigstens der Krippenszenen mit dem Ziegeldach; denn in Syrien verehrte man die Geburtsstätte des Christus in der unterirdischen Höhle zu Bethlehem, über welcher die Konstantinische Zeit die Geburtskirche baute (1). Da nun auch an den gallischen Sarkophagen der Stall durchaus als jenes pfostengestützte Dach gezeichnet ist, so kann die Provence von Syrien nicht ganz so abhängig gewesen sein, wie einige Kunsthistoriker es annehmen; sonst wäre die Geburtsstätte als Höhle gegeben, wozu die griechische Kunst Vorbilder genug bot, von der athenischen Panshöhle bis zur Mithrasgrotte der Kaiserzeit. Damit ist denn Kehrers »südgallischer oder erster syrisch-hellenistischer Typus« (II, 26) schon abgetan; die zwei arelatischen Sarkophage (Schmids Gruppe III) und der Mailänder in San Celso haben das Dach, die naive Freude der Magier über das Wiedererscheinen des Sterns aber ist kein Denkmal des syrischen Sternkultus; die eine fünfteilige Elfenbeintafel des Domschatzes von Mailand (Chr. Ant. II 243 f.) stellt den Ochs wieder unter das Dach, den Esel aber lässt sie aus der Tür eines gemauerten Baues herauskommen; das Elfenbeinkästchen aus Werden, in Southkensington (Kehrer Abb. 16) bringt die Krippenszene immer wieder unter dem Dach; den Ambo von Saloniki in Konstantinopel endlich (Kehrer Abb. 17, 18) mit den freudig erregten Magiern, verteilt in drei Konchen, bezeichnet Kehrer ohne Begründung als syrisch, während ihn Strzygowski, Orient oder Rom 55, zu seiner Gruppe kleinasiatischer Skulpturen stellt. Dem »syrisch-gallischen« Typus schliesst Kehrer II 37 noch zwei ravennatische Sarkophage mit Magierhuldigung an; mir ist nicht unbekannt, dass und warum einige Kunsthistoriker die ravennatische Kunst als Derivat der

(1) Weir Schultz, Church of nativity at Bethlehem, London 1910. Weigand, Geburtskirche von Bethlehem (Fickers Studien XI) Leipzig 1911.

antiochenischen betrachten. Kehrer aber gibt keinen Anlass, auf die Hypothese einzugehen. Er fügt dann immer mehr Nachzügler des „hellenistischen" Typus an, solche, die man als rein orientalisch, syrisch-palästinensisch bezeichnen müsse (II 43). Die reichgeschmückte Tür der Sabinakirche zu Rom will die Forschung nicht mehr dem Mittelalter, sondern der Antike zuschreiben, und zwar der Gründungszeit der Kirche um 430 (Chr. Ant. II 258). In ihrer Magierhuldigung nun fällt auf, dass der Sessel der Mutter mit dem Kind auf ein sechsstufiges Bema gehoben ist (Kehrer Abb. 30); ein naheliegender Gedanke setzt diese Erhöhung in Beziehung zu den Beschlüssen des ephesischen Konzils (431). Die gestickten Hosen der Magier sollen den syrischen Charakter des Denkmals erweisen; dem steht aber die Quadermauer hinter dem Bema im Wege.

Und so finden wir uns in der spätesten Antike, in der nachtheodosianischen Zeit des fünften und sechsten Jahrhunderts. Inzwischen hat sich vieles gewandelt im römischen Reich, Rom hat aufgehört, das alles beherrschende Haupt zu sein (doch übersehe man den römischen Bischof nicht, der mit wachsender Bedeutung in die Lücke tritt); der Schwerpunkt verschiebt sich mehrfach, um endlich in Byzanz sich festzulegen. Da steigen die Chancen für Orienthypothesen; immerhin bleibt für jede Lokalisation der Beweis zu verlangen. Als bezeichnende Merkmale der uns angehenden Denkmäler dieser Spätzeit heben wir hervor, dass die Mutter mit dem Kind gern frontal gegeben wird, und dass die Magier ein geflügelter Engel zu führen pflegt. Da tritt uns sogleich etwas wirklich Palästinensisches entgegen, die im Dom zu Monza verwahrten, von der Longobardenkönigin Theodolinde zur Zeit Gregors des Grossen gestifteten reliefierten Fläschchen mit Oel „von den heiligen Stätten des Christus" (*ἀπὸ τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων*) [1]. Kehrer legt Abb. 31-33 drei Ampullen vor, welche in einer gross angelegten symmetrischen Gruppe zu Seiten der zentral und frontal thronenden Maria mit dem Kinde links die Gaben bringenden, zum Teil auch knieenden Magier mit dem führenden Engel (so Ampulle II), rechts die Hirten anordnen: diese blicken

[1] Sie werden als Urkunden palästinensischer Kunst von der Forschung gern herangezogen, z. B. von Heisenberg, Grabeskirche 1908, 171.

und deuten nach dem im Himmelsraum von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Rund mit dem Stern (1); im unteren Abschnitt weiden Schafe und Ziegen. Wenn in diesen palästinensischen Denkmälern die grosse Freude über den Stern auf die Hirten übergeht, so spricht das auch gerade nicht für syrischen Ursprung des Typus „Freude der Magier"; doch mag das auf dem Unterschied der Zeiten beruhen. Wenn aber in denselben Denkmälern die Höhle nicht angegeben ist, so braucht das nicht zu befremden; Hauptsache ist, dass das Ziegeldach fehlt, wie ja überhaupt jede Szenerie fehlt. Ohne Zweifel ist an den drei Ampullen ein und dieselbe Vorlage mit allerlei Freiheiten benutzt: Vorbild sollen die Mosaiken in der Geburtshöhle zu Bethlehem gewesen sein. Als deren Inhalt nennt Phokas 1185 das Kind auf dem Schoss der Mutter, einen Engelchor, und die gabenbringenden Magier; dann müsste Phokas den Engelchor Lk. 2, 13 meinen, die Engel ständen in seiner Beschreibung als pars pro toto und die Hirten wären hinzuzudenken. Dabei ist vorausgesetzt, dass die Mosaiken auf Constantins Zeit zurückgehen.

Andere Mosaiken schmückten die westliche Fassade der Geburtskirche: nach einem Schreiben von 836 sah man dort die Geburt, die Mutter mit dem Kind auf den Schoss, und die Magier. Hiervon will Kehrer eine Gruppe von Denkmälern ableiten, die er II 53 mit Abb. 36-42 bespricht. Die auch hier symmetrische Gruppe ist in eine Koncha hineinkomponiert; zu den Seiten der wieder zentral und frontal thronenden Maria mit dem Kind steht einerseits der führende Engel mit dem ersten Magier, andererseits der zweite und dritte; in der Predelle die Geburt (Maria auf dem Wochenbett, das Wickelkind in der Krippe zwischen Ochs und Esel, davor Salome). So zwei Londoner Elfenbeintafeln und die Schlussminiatur des Etschmiadzin-Evangeliars; letzterer fehlt die Predelle (2). Das ist aber nicht die Anordnung des Fassadenmosaiks mit der zentralen Gottesmutter zwischen Geburt und Magiern: der entspricht nur das Relief der von den genannten Denk-

(1) Das kleine Kreuz über dem Stern gehört nicht ins Bild, sondern in das umlaufende Schriftband; auch das grosse Kreuz am Flaschenhals kann sich nicht wohl auf den Jerusalemer Ritus der Kreuzverehrung beziehen, weil hierbei der Stern über dem Kreuz erschien, nicht umgekehrt.

(2) Dazu vgl. Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1909, 666.

mälern doch sehr abweichenden Wiener Pyxis Kehrer Abb. 38-41. Man könnte allenfalls annehmen, dass die Elfenbeintafeln des Raumes wegen die Anordnung der Szenen verändert hätten, und hiervon, nicht von den Mosaiken selbst, die Miniatur abhängig wäre. Immer ohne seine Gründe mitzuteilen, bezeichnet Kehrer auch diese Denkmäler als syrisch.

Dem palästinensischen Kunstkreis teilt Kehrer noch zwei Magierhuldigungen in Mosaik zu, am Triumphbogen von S. Maria Maggiore zu Rom (II 56, Abb. 43) und am Ostende des Nordfrieses von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (II 50 Abb. 34), aus dem fünften und sechsten Jahrhundert. Beide haben gemeinsam vier geflügelte Engel, die als Protektoren hinter dem frontal gestellten Thron stehen (so wird's auch in Ravenna gemeint sein). Bei aller Verschiedenheit findet Kehrer doch Vergleichungspunkte mit den monzeser Ampullen und dahinter den bethlehemitischen Mosaiken, nämlich in der Detailbildung des ravennatischen Thrones; er meint aber selbst, die ravennatische Komposition werde man sich nicht ohne ein Eindringen des byzantinischen Hofzeremoniells denken wollen. Hofzeremoniell macht sich bemerklich im Thron und in den Protektoren. Die Nachbildung einer bestimmten kaiserlichen Thronform fällt übrigens in das Gebiet des Gegenständlichen, nicht des Stilistischen. Soll sie aber als Kriterium verwendet werden, so würde sie eher nach der Residenz weisen als nach Palästina; diesen Eindruck würden die Engel als Leibgarde nur verstärken. Die ganzen frontalen und höfischen Gruppen sind uns bis auf weiteres nicht Urkunden eines Orts-, sondern des Zeitstils.

Endlich der » orientalische « Typus (K. II 58). Er hat sein Merkmal in der Figur des die Magier führenden Engels. Die Legende weiss nichts von ihm, sie spricht nur von einem Stern, lässt ihn aber eine Führerrolle spielen (*προῆγεν αὐτούς*); dieser führende Stern habe sich später, unter Einfluss des an anderer Stelle der Magiergeschichte (vielmehr in der anschliessenden Flucht nach Aegypten) einwirkenden Engels, besonders aber des im Osten zur Blüte gekommenen Engelkultes, zu einem die Magier führenden Engel verkörpert (Kehrer nennt ihn » Sternengel «), der dann auch in der Kunst Aufnahme fand. Seine ersten Denkmäler setzt Kehrer in das spätere vierte Jahrhundert; damals aber sei er noch ohne

Flügel gezeichnet worden. Diesem flügellosen Sternengel traue ich nicht; denn der Führerengel, und zwar mit Flügeln, ist von jener kaiserlichen Siegesgöttin unmittelbar abgeleitet (Bieńkowskis Veröffentlichung konnte Kehrer nicht kennen, aber das Verhältnis war schon aus der Vergleichung des Deckels vom Etschmiadzin-Evangeliar mit der Tafel Barberini deutlich, Fig. 2 u. 3). Als Denkmäler der Magierhuldigung mit geflügeltem Führerengel nennt Kehrer u. a. das berühmte Relieffragment aus Karthago, den Ambo von Saloniki, die Maximianskathedra, die Marientafel von Etschmiadzin. Wenn aber der Führerengel das unterscheidende Merkmal des Typus sein soll, dann gehören auch die monzeser Ampullen und die bei Kehrer von den Mosaiken der Kirchenfassade zu Bethlehem abgeleiteten Denkmäler dazu, so dass bei der Verschiedenartigkeit der Kompositionen von einem neuen Typus (der Magierhuldigung) nicht zu reden ist, nur von einem zu einer gewissen Zeit neu eintretenden bildlichen Element. Ob man auch seine Schöpfung in der Nähe des Hofes zu suchen hat? Man wird gut tun, im Lokalisieren Vorsicht zu üben und die zu Gebote stehenden Kräfte zunächst dem Aufbau der Stilgeschichte zuführen (1).

Ludwig v. Sybel.

(1) Erst nach Absendung des Manuskripts ging mir der Oriens christianus 1911 zu; auf die Seite 160 f. von *Baumstark* gegen Kehrers Buch ausgesprochenen Bedenken genügt es, unsere Leser zu verweisen (« ein Beweis für die speziell syrische Herkunft der im allgemeinen gewiss aus dem Osten stammenden südgallischen Darstellungsweise » scheint ihm nicht erbracht; mit Erbes will er gegen Usener die erste römische Weihnachtsfeier von 354 « mindestens bis zum Jahre 336 » zurückgeschoben wissen; er rügt die Verwertung literarischer Zeugnisse, « die teilweise erst das Zeitalter der Kreuzzüge angehen », für constantinische Mosaiken in Bethlehem und Jerusalem; u. a. m.).

ERNENNUNG

Zum ordentlichen Mitglied wurde ernannt Herr V. Spinazzola in Neapel.

DRUCKFEHLER

S.	8	Zeile	12	lies:	nicht	statt:	sicht
»	23	»	17	»	Campania	»	Campagnia
»	24	»	14	»	il	»	al
»	25	»	7	»	la	»	a
»	»	»	9	»	Luceria	»	Lucería
»	»,3	»	4	»	Apuliam	»	Apuliae
»	»,6	»	4	»	internecionem	»	interneciones
»	26,1	»	4	»	ex	»	et
»	» »	»	8	»	*Ἡρακλείας*	»	*Ἡρακλέα*
»	»,2	»	1	»	XXI.11	»	XXI,4
»	» »	»	2	»	*Ἰάπυγας*	»	*Ἰάπυγος*
»	27	»	13	»	Italioti	»	italioti
»	»	»	24	»	M'.	»	M.
»	28	»	7	»	Oria	»	Orria
»	29,4	»	3	»	Messapiorum	»	Messapiornm
»	30	»	7	»	Minturne	»	Minturno
»	»,2	»	9	»	M'.	»	M.

»	32	Zeile	15	lies:	suo	statt:	sno
»	33	»	7	»	impreso	»	impresso
»	34	»	24	»	211	»	511
»	97	»	8	»	gewordenen	»	geworden
»	99	»	13	»	sich	»	sicht
»	113	»	9	»	Lutrophoros	»	Luthrophoros
»	114	»	6	»	teilnehmenden	»	teilnehmnden
»	122	»	10	»	griechischer	»	griechischor
»	»	»	11	»	Mommsens	»	Mommsen
»	123	»	12	»	ins	»	in
»	132	»	16	»	François	»	Francois
»	142	»	29	»	quella	»	quella
»	186	»	11	»	III di Ruvo	»	I di Ruvo
»	209	»	1	»	liber	»	iiber
»	215	»	8	»	Annullierung	»	Anullierung
»	227	»	11	»	accuratissime	»	accuratisssime
»	236	»	5	»	des	»	der (Grabes)
»	241	»	1	»	S. 224	»	S. 24
»	254	»	8	»	Munthuch	»	Muntluch
»	274	»	3	»	monumento	»	mouumento
»	» 2	»	4	»	Mitteilungen	»	Mitleilungen
»	280.1	»	2	»	IV	»	III

INDICES

GRABANLAGEN

Alexandria 97, 103, 120 ff. 158 f.
Amastris 92
apulische 101 ff.
Athen 112 f.
Canosa 170, 184
Capua 159
Chiusi 51 ff. 264
Corneto 250 ff.
Cumae 124, 135, 159
Eretria 103 ff. 117 ff. 157 ff.
etruskische 117, 159
Gabbari 121
Gnathia 102, 106 ff.
Isokrates 234 ff.
Karakusch 2
Katakomben 319
Kütschük-jasili-Kaia 274
Langaza 157
Marissa 2, 159, 161
Neapel 102, 148 ff.
Nemrud-Dagh 2
Oria 105 f.
Perugia (Volumniergrab) 61, 117, 121
Rugge 107 f.
Ruvo 104
Sesönk 2
Sidi Gaber 103
Tarent 102 f. 122, 157 f.
Teano 102, 108
Theodektes 239 f.
Timotheos 74
Tolfa 158
Vathia 103

KUENSTLERNAMEN

Alkamenes 95
Amasis 144 ff.
Amasis II. 141
Andokides 144 f.
Aristodemos 84 f.
Assteas 21, 174
Brygos 129, 132, 258, 264
Demetrios 75 ff.
Demokritos 75
Dionysios 77 f.
Duris 141, 258, 282, 295
Euphronios 129, 132, 258
Euthymides 143 ff.
Euxitheos 146

Exekias 141 ff.
Hermonax 286
Hieron 264
Kachrylion 141 f. 146
Kalamis 75
Kallimachos 79
Kritios 76
Leochares 236
Lysippos 48, 50, 77, 80, 84 ff. 93
Meidias 182
Myron v. Eleutherae 76, 82
Myron v. Pergamon 76
Nesiotes 76
Nikeratos 118, 121
Nikias 78
Nikomachos 78
Pamphaios 144 ff.
Parrhasios 85
Pauson 77 f.
Peithinos 263
Phidias 82, 95
Phintias 144 ff.
Polygnot 77 f.
Polyklet 37 ff. 76, 115
Polykrates 75
Praxiteles 41, 77
Protogenes 79
Pythagoras 82
Silanion 80
Sthennis 75, 93
Syriskos 260
Timonidas 134
Zeuxiades 75
Zeuxis 77, 83

MUSEEN

Alessandria 230
Aquila 300 ff.
Arles 323, 325
Athen 38 f. 47 f 252
Autun 233
Bari 116
Berlin 71, 81, 88 ff. 125, 140, 142, 147, 244, 250 ff. 256 ff. 263 f. 273, 280, 287
Bologna 12, 116, 244, 271, 278
Boston 71
Cambridge, Mass. 289
Capua 104, 117
Corneto 146, 296
Cumae 124 ff. 135 ff.
Dresden 287
Edinburg 297
Florenz 125, 131 f. 281, 283, 288, 296
Genua 288
Hamburg 102
Kandia 12
Karlsruhe 263, 271, 277, 287
Konstantinopel 233, 325, 329
Kopenhagen 260, 290
Lissabon 10
London (Brit. Mus.) 6, 46 ff. 71, 73, 83 ff. 90, 132, 140, 246, 251, 254, 260, 262 ff. 268 f. 276 ff. 280 ff. 287 ff 297, 327
» (South Kens.) 325
Luxeuil 233
Madrid 46, 49
Mailand 233
» (Domschatz) 325
» (S. Celso) 325
Modena 18, 283, 307
Monza (Dom) 326
München 88, 90, 116, 128, 130, 132, 138 ff. 143, 145 f. 251, 289
Neapel 80 f. 94, 103, 109 ff. 115, 134, 153, 254, 273, 276, 278.
Nimes 233
Oria 105 f.
Oxford 288 f.

Paris (Bibl. Nat.) 16, 46 f. 71, 89 f. 145, 244 ff. 249, 252, 263, 266, 269 ff. 276, 280
» (Louvre) 13, 48, 50, 94, 131 ff. 141 ff. 146, 158, 244, 250 f. 258, 268 f. 274, 280, 283, 286 ff. 296, 314
Perugia 115
Petersburg 296
Rom, Camposanto 322
» Capitol 72 ff. 81
» Conservat. 5 f. 13, 76, 117, 233
» Forumsmus. 5 f.
» Kircher. 5 f. 251 ff. 257, 263 f.
» Lateran 7, 235, 322 ff.
» Papa Giulio 273 f. 283, 286 ff. 296
» Thermenmus. 6, 233
» Vatikan 2, 14 ff. 76 ff. 235
» » Mus. Gregor. 51 ff. 134, 246, 258 ff. 269, 290, 296 f.
» Villa Albani 80, 235 f.
» » Borghese 312 f.
» » Doria Pamfili 9, 14, 322
» Kunsthandel 72 ff.
Ruvo 114, 116, 121
Schwerin 287
Stockholm 94 ff.
Strassburg 18
Syrakus 288 f. 322
Tarent 103
Tortona 231 ff.
Trier 233, 238
Turin 90
Venedig 10
Wien 16, 90, 263, 328
Würzburg 251, 273, 280

PRIVATSAMMLUNGEN

Bazzichelli 264
Bompois 90
Bruschi (Corneto) 282
Casanova 298
Czartoryski (Krakau) 290
Dutuit 263, 267
Faina (Orvieto) 289
Hamilton 260
Imhoof-Blumer 90
Meester, de 259
Merzbacher 71
Paton 47 ff.
Posonby 86 ff.
Pourtalès 289
Six (Amsterdam) 88
Tyszkiewicz 7
Warren 263
Weber 88

MYTHOLOGISCHES

Achilleus 114, 130 ff. 273, 322
Adlersymbol 2 ff.
Aegeus 138
Aeneas 132
Aeon 17 ff.
Aeternitas 13, 16 f.
Aethra 138, 288
Aiax 246
Amazonen 92, 138 ff.
Amphiaraos 134
Andromache 126, 131
Antigone 93
Antiope 138 ff.
Aphrodite 269, 280
Apollo 37 ff. 131, 244, 263, 269, 288 ff. 296
Apotheose 1 ff. 13 ff.
Ares 40, 147
Ariadne 288 f.
Artemis 244 f. 289
Astyanax 126, 128 ff.
Athena 147, 251, 269

Atunis 278
Aurae 14
Biton 10
Bock 6 f.
Campus Martius 15
Chelphun 254, 260
Christusgeburt 316 ff.
Deiphobos 132
Demeter 287, 290
Diomedes 108
Dionysos 3, 143, 146, 287 ff. 296, 322
Dolichenos 1 f.
Elektra 86, 93
Elias 11
Engel 315, 326, 328
Eos 256 ff. 267
Epiphanie 324
Eros 100, 269, 277 ff.
Etana 4
Eteokles 54, 59
Eurymedon 269
Genius 16 f.
Gorgo 119, 126, 134, 231, 276
Grabadler 1
Greif 12 f.
Hektor 116, 130, 132
Hekuba 126, 131, 257
Helena 140, 143, 280 f.
Helios 10 f. 246
Hephaistos 114
Herakles (Hercules) 99 f. 112, 138, 147, 224, 260, 280
Hermes 39 ff. 251, 287, 289, 296 f.
Hermione 280 f.
Hesperos 11, 14
hettit. Göttinnen 6
Hilaeira 287
Horus 3
Hyakinthos 39
Idas 263
Iliupersis 125 ff.
Juno 11, 16
Jupiter 2, 5, 15
Kadmos 58
Kassandra 246
Kastor 287
Kephalos 256 f. 267
Kleobis 10
Korone 143
Latona 143
Leukippos 287
Maenaden 143, 145 f. 252 ff. 259 ff. 279, 287 f. 296
Magier 311 ff.
Malache 260
Marpessa 263
Mars 269
Medusa 287, 296
Memnon 258, 260
Mithras 17 ff. 316
Munthuch 254, 260
Musen 288 ff. 296
Neoptolemos 126, 128 ff. 140
Nereiden 114
Nethuns 246
Nike 288
Oedipus 260
Omphale 86, 93
Orion 282
Papposilen 296
Paris 140, 251, 280 f.
Patroklos 114, 116
Peirithoos 138 ff.
Peleus 263 f.
Persephone 287, 290
Perseus 287, 296 f.
Phanes 18
Phoebe 287
Phorbas 10, 138 ff.
Phosphoros 9 f. 14
Polites 132
Polydeukes 287
Polynikes 54, 59
Polyxena 132, 140, 287
Poseidon 137, 139 ff. 290
Priamos 126, 128 ff.
Quadriga 8 f.
Sandas 1
Schamasch 246
Scheiterhaufen 1, 13

Schlange 16 f.
Selene 11, 14
Serapis 4 f. 89
Silen 143, 145 ff. 252 ff. 260 ff. 281, 287, 294, 296 f.
Sirene 234, 264
Sphinx 260, 277 f. 281
Sol 245 ff. 324
Strahlenkrone 4
Tellus 14
Theia 244
Thesan 247
Theseus 288 f.
Thetis 263 f.
Tithon 257
Triptolemos 287, 290, 295 f.
Troilos 128, 130 f. 273, 287
Turan 278, 280
Uräusschlange 17
Usil 245 ff.
Victoria 315
Weihnachtsfest 324 ff.
Zeus 126, 129, 147, 288
Zrvan Akarana 17

ORTSNAMEN

(siehe auch: Grabanlagen, Vasen)

Abella 33 ff.
Alexandria 97 ff. 120, 122, 318 ff.
Amathus 249, 277
Amiternum 298, 300, 307
Ancona 103
Antiochia 320, 326
Anzi 22, 35 f.
Aquila 298 ff.
Armentum 115
Arpi 24, 26, 122
Athen 295
» Agora 69, 74
» Akropolis 69, 74
» Arestempel 41
» Eridanos 235
» Kerameikos 74
» Kynosarges 234
» Olympieion 236
» Panshöhle 325
» Stoa 257
Aveia 307
Baalbeck 2
Bari 28, 101
Benevent 27
Bethlehem 321, 325, 327
Boghaskői 6
Bologna 271
Bomarzo 274
Bominaco 309
Brindisi 27
Byzanz 326
Caere 158, 244, 250, 268
Canosa 25, 34 f. 102
Caporciano 309 f.
Capua 32 ff. 159, 186 f. 257, 295
Castelvecchio 304
Castiglione 51
Caudium 32 f.
Caulonia 29, 185
Cervetri s. Caere
Chiusi 51 ff. 244, 254, 264, 267, 269, 281
Città di Pieve 51
Civita di Bagno 310
Civita Lavinia 5
Corneto 250 ff. 261, 265 ff. 274
Cortona 263 f.
Cumae 124, 135, 187
Delos 38 f. 74 ff. 197
Delphi 40
Dertona 230
Dodona 254

Eleusis 239
Ephesos 68 f. 74 f. 230, 326
Eremita 18
Eretum 223 f.
Este 271
Etschmiadzin 315
Falerii 286, 295
Felsina 244, 269, 272
Ferentum 25
Foruli 298
Furfo 307, 310
Gela 129 f. 295
Girgenti 295
Gnathia 23, 102, 106 ff.
Gordion 274
Grumentum 185
Heraclea 29, 31
Herakleia 91
Hierapolis 1 f.
Hipponium 30
Igel 9
Iguvium 220
Kades 2
Kamiros 296
Karthago 329
Kelermès 277
Klazomenai 257
Konstantinopel 40
Kreta 39
Kroton 27, 276 f.
Kyzikos 67 f. 74
Lautulae 33
Lesbos 70
Lokri 27, 32, 184, 295
Luceria 25 f.
Marzabotto 245, 269, 272 f.
Memphis 3, 240
Metapont 32, 184
Minturnae 30, 33
Montefiascone 278
Montepulciano 269
Mykene 246
Narni 229
Naukratis 295
Neapel 32, 93, 102, 148, 155 ff. 313
Nola 33 f. 187, 295
Nuceria 33
Offida 264
Olympia 39 ff. 274
Orbetello 259
Oria 28, 105 f.
Orvieto 295
Ostia 7, 86, 93, 233
Paestum 22, 28, 30 f. 34 f. 104, 109, 112
Palestrina 263, 269, 278, 280
Papigno 228 f.
Peltuinum 310
Pergamon 95 f. 118
Perugia 280
Phaselis 239
Pizzoli 310
Pozzuoli 276
Preturo 307 ff
Rieti 225, 228, 241
Rom 171, 300, 313 ff. 324 ff.
» Faustinatempel 15
» Konstantinsbogen 14, 97, 99
» S. Sabina 326
Rubi 122
Rugge 107 f.
Ruvo 28, 35, 102, 104, 111 ff. 122
Samos 67 ff. 74 ff.
S. Vittorino 298, 300, 307
Sardes 91
Saticula 23, 33 ff.
Sena 30
Sestino 283
Settimello 274
Sidon 7
Sinope 93
Sinuessa 30, 33
Sora 33
Sparta 29, 39
Spoleto 229
Suessa 33
Susa 7
Tarent 26 ff. 102 f. 113, 122, 183 f.
Tarquinii 83
Tarsos 1

Teano 25, 102, 108
Terni 228 f.
Terracina 33
Theben 58
Thurii 27 ff 184
Tolfa 280
Tortona 231
Trifanum 32
Troezen 138
Tusculum 93
Veji 263
Venusia 26 f.
Viterbo 259
Volterra 60
Vulci 147, 258, 295

PERSONENNAMEN

(siehe auch: Künstler, Mythol., Porträt, Quellen)

Aelius 31
Aemilius 27
Agathokles 26, 30, 92
Alexander d. Gr. 86 f. 90, 161
» v. Epirus 26, 29
Amastris 86 ff.
Amenophis IV. 246
Anainia 60 f.
Antalkidas 60
Antimachos 78
Antinous 97 ff.
Antoninus Pius 216
Aphareus 234, 236
Archidamos 29
Ariovist 194
Aristogeiton 67
Aristoteles 43
Aristoxenos 28
Arsinoe 91
Asinius Pollio 193
Athenais 369
Atilius 233
Attalos I. 119
Attia 307
Attius Pamphilus 302
Aufidius 308
Augustus 16, 199, 201, 226 f.
Aurelius Agilius 202
(Bab)rius 300
Caecilius Metellus 191
Caecina 60
Caesar 14, 63, 212
Calpurnia 191
Capito 192
Caracalla 204
Carvilius 31
Castalius 62 ff.
Cato minor 194
Ceicna 51 ff.
Chares 70 f.
Claudius (Kaiser) 9, 303
Claudius Canina 31
Constantin 202 f. 204 f. 213, 320, 327
Corbulo 309 f.
Cornelius 27
Curius 27, 30
Darius 91
Dazihonas 106 f.
Demosthenes 235
Diocletian 205, 215, 218
Dion 75
Dionysios v. Herakleia 91 f.
» v. Syrakus 28 f.
Domitia 309
Domitian 201, 309 f.
Empolla 117
Eros 202
Eudoxos 239
Eumenes II. 118
Fabia 308

Fabius 31
Fabricius 27, 31
Faustina 13 ff. 202
Flaccus 305
Flavius Eutychus 202
Fulcinius 308
Gabbara 194
Gnipho 202
Gordian 202, 218
Gorgias 235 f.
Gregor d. Gr. 326
Hadrian 8, 97 ff. 208, 214, 216
Hannibal 108, 113, 121, 185
Harmodios 67
Herennia 308
Herculius 304
Herodes 2
Hesiod 237 f.
Homer 78, 84, 237 ff.
Hyperides 75
Ingenuus 220
Iphikrates 70
Isokrates 69 f. 234 ff.
Januarius 309
Joseph 231
Julian 228
Junius Bubulcus 27, 31
„ Maximus 198
Justinian 203, 212, 215
Kallias 26
Klearchos 91
Kleonymos 27 ff.
Konon 67 ff.
Krateros 91
Latinius 231 ff
Livius Drusus 28
Longina 309 f.
Lucullus 93
Lycisca 206
Lysimachos 91 f.
Lysis 75
Maria 321 f.
Marius 93
Maussolos 240
Melissus 202
Mitsonius 301
Nako 234
Navius Attus 303
Nero 15, 313
Nerva 223
Nikomedes 196
Octavius 30f
Oxathres 91
Pankrates 97 f.
Papirius 31
Paulus 319
Peducaea 301
Phila 91
Phoebus 309
Pindar 240
Plathane 234
Plato 69, 240
Polykrates 319
Posthon 297
Prodikos 236
Protagoras 236, 240
Ptolemaeus v. Cypern 194
Pyrrhos 27, 30 f.
Rutilius 303
Sabina 13
Sallia 304
Salome 322
Scipio Afric. maior 28
„ Barbatus 30
Seleukos 319
Seleukiden 3
Septimius Severus 8
Simon 75
Sklavennamen 189
Sokrates 236
Sophokles 235
Sthenius Stallius 31
Summia 232
Taotorrihe 105 f.
Teisias 236
Theodektes 239 f.
Theodolinde 326
Theramenes 236
Tiberius 199
Timotheos 67 ff. 83, 236

Tiridates 313
Titus 201
Trajan 8, 201 f.
Trell(ius) 302
Trimalchio 191, 206
Valerius 33
Ventiania 60 f.
Vespasian 201, 213, 221
Vibius 303
Xanthippus 117

PLASTIK

(siehe auch: Künstler, Relief, Porträt)

Alte, trunkene 84
Aphrodite 95
Apollo 37 ff.
» Sauroktonos 45
Athena 81
Athletenstatuen 37 ff.
Autolykos 93
Diadumenos 37 ff. 76
Diskobol 76
Doryphoros 41 ff.
Eretria, Giebel 138
Hermes 77
Koren v. d. Akropolis 252
Maussoleum v. Halikarnass 180, 183
Memnonsäule 81
Minerva musica 81
Muse v. Herculanum 81
Nereidenmonument 73
Nike 118
» v. Samothrake 312
Niobide 82
Olympia, Giebel 41, 79 ff.
Pankratiast 80
Parthenon 94 ff. 112
Pelichos 75 f. 81 f.
Phigaliafries 179
polyklet. Figur 115
Tyrannenmörder 76
Venus Genetrix 94 f.
Wagenlenker (Delphi) 82
Weber-Labordescher Kopf 95

QUELLEN

Aelian 78
Aeschylus 245, 296
Alexander 239
Anthologia graeca 78
Apollodor 128
Appian 25, 27, 93, 193
Aristophanes 296 f.
Aristoteles 77
Athenaeus 28, 69 ff. 85, 97
Caesar 193
Callistratus 199, 216
Cicero 31, 193, 204, 206, 210
Clemens 128, 318 f.
Cod. Justinian. 190 ff. 197 ff. 233
» Theodosian. 197, 199, 201, 203 ff.
C. I. L. 189, 191, 194, 202, 204, 206, 209, 220, 226, 230
Cuiacius 214
Demosthenes Bithyn. 92

Dio Cassius 27, 192 f. 219
Diodor 3, 25 ff. 68, 138, 196 f.
Dionysios 27, 29, 31. 210 f.
Euripides 39
Festus 85, 192
Florentin 192
Frontin 27, 30
Fronto 78
Gaius 190 f. 197 f. 203 f. 206, 210 ff.
Hegias v. Troezen 138
Hermogenes 209, 217
Homer, Ilias 39 f.
» Hymnen 39
Horapollon 17, 20
Hygin 128, 138
I. G. 205, 220
Josephus 189, 194
Isidor 192
Isokrates 70, 238 f.
Justin 26, 138
Lex Aelia Sentia 211 f.
» XII tabularum 204
» Fabia 199
Livius 24 ff. 210
Lucrez 245
Lukian 37, 76 f.
Lykophron 130
Macer 207
Macrobius 209
Marcian 189 ff. 195, 202, 208, 217
Mela 194
Memnon 91
Menander 210 f.
Modestin 209, 216 f.
Nepos 68, 194
Nikander 17
Ovid 138
Papinian 208
Papyri 8, 19, 97
Paulus 191 f. 199, 201. 204 ff.
Pausanias 3, 39 ff. 50, 68, 138, 239, 257
Petronius 191, 206, 210
Petrus Patricius 219
Pherekydes 138
Philo v. Byzanz 45
Philochoros 138
Philostratos 206. 234
Phokas 327
Pindar 40, 138
Plato 138, 238
Plinius d. ä. 31, 37, 41 f. 78, 82, 85, 193 ff.
» d. j. 75, 201 f.
Plutarch 39, 46, 69 ff. 93, 138, 189, 193, 196, 239
Polyaen 91
Polybios 32
Pomponius 207 f.
Proklos 18, 128
Pseudoplutarch 234 ff.
Quintilian 44, 76 ff. 85
Rufinus 207
Saturninus 208
Schol. Eurip. 128
» Hom. Il. 39 f.
» Pind. 138
Seneca 209
Spartian 8. 98
Statius 189
Stephanus Byz. 239
Strabo 3, 24 ff. 92, 189, 195 ff.
Sueton 192 ff. 197 ff. 202, 212 f.
Tabula Peutinger. 223
Tacitus 189, 193 ff. 213 f. 221
Testamentum Novum, Matth. 311, 322, 324
» » Marcus 321
» » Lukas 321, 324, 327
Theopomp 70
Thukydides 68
Tzetzes 138
Ulpian 193, 197, 199, 203 f. 208, 210 f. 216 f.
Valerius Maximus 31
Varro 192
Velleius Paterculus 27, 33
Vergil 132, 189
Zonaras 27

ETRUSK. SPIEGEL

Vol. I. 30, 2. 3 276
36, 2 255
44 273, 278, 281 f.
60, 2. 3 276
76 246
87 278
92, 2 252 ff. 283
92, 5 255
96 264, 279
98 256, 283
99 256, 283
102 256, 266, 283
115 278
Vol. II. 125 280
159 260
160 260
176 249
180 258
Vol. III. 243 a 1 276 f.
257 a 249
Vol. IV. 289, 2 282 f.
292 244 ff. 266, 269 f.
273, 283 f.
314 254, 259 f.
328, 2 280, 283
344 260, 282
361 260
363, 1 256, 283
364 246
379 280
387 264
398 249
399 246
408, 1 282
Vol. IV. 411 269, 279
414, 1 259, 263
414, 2 268, 282
415, 1 256, 267, 283
415, 2 269
420, 1 269
421 265 ff. 282
429, 1 277 f.
429, 2 263
Vol. V. 11, 1 263
12 280, 283
13 280, 283
14 269
36 263
37 219
39, 2 264
60 249
89 259
97 263
114 260
137 269
138, 1 281, 283
142 263, 267
144 269 f.
145 283
147, 1 269
153 277
158 246
Arnoaldi 270 ff. 284
Bologna 272
Castelvetro 283 f.
De Luca 272
Marzabotto 272 f.

TOPOGRAPHIE DER CAMPAGNA

Casa Cotta 223
Casale Nuovo 224
Cascata delle Marmore 229
Colonnetta dell'Ornano 228
Fara Sabina 229
Fosso Carolano 225

Madonna della Quercia 226 ff.
Mazzolana 223
Monte Calvo 226 f.
» degli Elci 225
Montelibretti 223
Montemaggiore 223, 225
Nera 229
Ontaneto 224
Osteria della Colonnetta 225
» del Grillo 223 f.
» di Nerola 223, 225
» Nuova 225, 227
» dell'Olmo 226 f.
Passo Corese 225
Poggio S. Lorenzo 225
Ponte Bruciato 227
» del Diavolo 226 f.
» Nuovo 224
» di Rieti 225
» del Toro 229
» sul Turano 228
Rimane 224
Velino 229
Via Appia 223
» Caecilia 222
» Salaria 222 ff. 241
» Valeria 223
Vicus Novus 223, 225

VASEN

(siehe auch: Künstler)

Abella 36, 175 ff. 186, 188
Amphoren 52 f. 289
Anzi 22, 35 f. 166 f. 171 ff. 177 ff. 184 f. 188
apulische 21 ff. 168 ff. 179 ff.
Armentum 115, 167, 172 f. 177 f. 185, 188
Aryballoi 251
attische 165 ff. 179 ff. 262
Balsamare 151 f.
Bari 165, 167, 170, 177 f. 188
caeretaner Hydrien 250 ff. 267, 280
campanische 21 ff. 175 ff. 185 f.
Canosa 34 f. 112, 165, 167, 170, 177 f. 183 f. 187 f.
chalkidische 132 f. 250
Cumae 124 ff. 135 ff. 175 ff. 186, 188
Falerii 104
Françoisvase 131 ff. 145
Gnathia 23, 106
Hadravasen 119 ff.
klazomenische 257, 296
korinthische 126, 133 f. 251, 262
Kratere 287
Lebes 289
Lekythen 289
lucanische 21 ff. 171 ff. 184 f.
Lutrophoren 113, 180
Marmorvasen 113
Meister m. d. Ranke 260
» d. Villa-Giulia-Kraters 286 ff.
Paestum 22, 35 f. 165 f. 173 f. 177 f. 185, 187 f.
mit Parisurteil 251
Peliken 288
Phineusschale 251
polychrome 35, 177
protokorinthische 134
rhodische 274
Ruvo 35, 142, 165 ff. 168 ff. 179 ff.
Saticula 35 f. 167, 175 f. 178, 181, 185 f. 188
mit Sonnenscheibe 246
Stamnoi 288
südrussische 23
mit Troilos 273
unteritalische 21 ff. 159, 163 ff.
Vulci 147, 258

SONSTIGES

Architektur
- Grab in Neapel 155 f.
- Mauern von Neapel 161
- Tempeldecoration 276

Bronzen
- Amphora 52 f.
- Armband 54
- atestiner Bronzen 271
- Bronzeplatte v. Olympia 274
- Ciste m. Gorgone 276
- Dreifüsse 257
- Helm 115
- Maenadenstatuette 254
- Räuchergefässe 272
- Schild 117
- Silenstatuette 254
- Situla 264
- Spiegel, etrusk. 53 f. 152 f. 243 ff.
- » griech. 249, 265 ff. 277
- » praenestin. 259
- Votivstatuette 244 f.

Elfenbeintafeln 313 f. 327 ff.

Gemmen 4 ff. 9, 15 f. 285

Haarbehandlung 44, 95, 293 f.

Inschriften
- apulische Gräber 105 ff.
- Aquila 300 ff. 307 ff.
- Erythrai 39
- etruskische 54 ff.
- Jucundus 62 ff.
- Künstlerinschriften 75
- messapische 121
- Neapel, Grab 159 ff.
- Sammlungen in Hands. 62 ff.
- Tortona 230 f.
- Vasen 295
- Via Salaria 223, 228

Kandelaber 269, 281

Malerei
- apulische 101 ff. 109 ff.
- campanische 104, 109 ff. 152 f.
- etruskische 250 ff. 262, 265 ff. 274
- Katakomben 317 ff.
- pompejanische 116, 121, 123

Mosaik
- Bethlehem 327 ff.
- Monnus 238
- S. Apollinare Nuovo in Ravenna 328
- S. Maria Maggiore, Rom 328
- SS. Pietro e Marcellino in Rom 317
- Torre Annunziata 235 ff.

Münzen
- Aeternitas 9, 13
- alexandrinische 4, 20
- Amastris 87
- Antoninus 12 f. 15, 20
- Aristogeiton 67
- Dareiken 92
- Eleutheria 67 f.
- Faustina 12 ff.
- Harmodios 67
- Herodes 2
- Hormisdas III. 8
- Konsekrationsmünzen 13 ff.
- Kyzikos 67
- Philadelphia 1
- Satrapen 92
- Tarent 113
- Tiberius 14
- unteritalische 186 f.

Orienthypothese 316 ff.

Porträts
- Aesop 85
- Amastris 86 ff.
- Antinous 93
- Antisthenes 80
- Archidamos 80
- Helius 117, 233

Homer 238
Isokrates 236
sog. Leodemas 72
sog. Lykurg 80
Lysias 80
Lysimache 75 ff. 83 ff.
sog. Menander 79
sog. Sappho 95
Seleukos 80
sog. Seneca 76, 84
sog. Themistokles 77
Theophrast 80
Timotheos 67 ff. 83
Xenarchos 80
Reliefs (s. auch Terrakott.) 10, 12 ff. 18
Antoninsbasis 14 ff.
Aquila 305 ff.
Asseria 105
attische Grabreliefs 181
Boghasköi 6
Empolla 117
felsiner Grabstelen 244, 272
sog. Fischer 77
Igeler Säule 9
Konstantinsbogen 97 ff.
koptische 2
Marzabotto 245
Nemrud-Dagh 2
ostgriechische 115 ff.
pergamen. Waffenfries 118
Schuster 117, 231 ff.
Totenmahl 233
Xanthippus 117
Sarkophage 7, 9 ff. 99, 151 ff. 158, 320 ff.
Schildzeichen 127, 139, 263
Terrakotten
Akrotere 257
Ampullen v. Monza 326 ff.
Antefixe 254, 274
calen. Reliefkeramik 188
capuanische 159
Diadumenos 47 ff.
etruskische 264
Gefässe, verschied. 53 f. 152
Helm 117
Kränze 120
Lampen 5, 152
Pferde, Reiter 113
Pyxis 124 ff. 328
Sarkophag 158
Schild 117
Tonplatten v. Caere 244
Urnen, etrusk. 52 ff. 244, 262, 268
Villanovakunst 272

ABBILDUNGEN IM TEXT

(Deubner)	Seite	5	Abb.	1	Lampe vom Forum Romanum.
	»	6	»	2	Lampe aus Civita Lavinia.
	»	6	»	3	Lampe vom Forum Romanum.
	»	7	»	4	Sassanidische Gemme im British Museum.
(Nogara)	»	52	Fig.	1	Inhalt des Grabes der Familie Ceicna bei Chiusi; im Museo Gregor.-Etrusco des Vatikan.
	»	53	»	2	Urne des Ar Ceicna.
	»	55	»	3	Deckel der Urne des Ar Ceicna von hinten.
	»	56	»	4	Kopf des Ar Ceicna.
	»	57	»	5	Kopf des Larth Ceicna.
	»	59	»	6	Kopf des La Ceicna.
(Six)	»	71	Abb.	1	Münze von Kyzikos, Auction Merzbacher.
	»	72	»	2	Porträtkopf des capitolin. Museums.
	»	73	»	3	Porträtkopf aus dem römischen Kunsthandel.
	»	87	»	4	Weiblicher Kopf aus Sammlung Posonby.
	»	89	»	5	Sechs Parsimädchen.
(Pagenstecher)	»	108	Abb.	1	Inschriften aus einem Grab in Gnathia.
	»	111	»	2	Wandbild aus dem Grabe in Gnathia.
	»	119	»	3	Hadravase.
(Gabrici)	»	136	Fig.	1	Umriss der cumaner Amphora.
	»	137	»	2	Attische Amphora in München.
	»	139	»	3	Detail von derselben.
(Gabrici)	»	150	Fig.	1	Grundriss des Neapler Grabes.
	»	151	»	2	Schnitt durch dasselbe.
	»	152	»	3	Vase aus demselben.
Beil. zu	»	152	»	4	Nord-West-Wand desselben.
» »	»	153	»	5	Kline des Sarkophags III aus demselben.
	»	154	»	6	Schnitt und Aufriss der Grabtür.
	»	160			Inschrift auf der Nordostwand.
(Gummerus)	»	232			Grabstein in Tortona.
(Drexel)	»	237			Philosophenmosaik von Torre Annunziata.

(Ducati)	Seite	253	Fig. 1	Spiegel im Museo Kircheriano.
	»	259	» 2	Spiegel in Berlin.
	»	261	» 3	Spiegel in Berlin.
	»	265	» 4	Spiegel aus Tomba Marzi in Corneto.
	»	270	» 5	Ornament der Rückseite des Pariser Spiegels.
	»	275	» 6	Spiegel Gerhard.
	»	278	» 7	Griechischer Spiegel im British Museum.
	»	279	» 8	Spiegel im British Museum.
(Beazley)	»	286	Fig. 1	Rotfig. Krater in Karlsruhe.
Beil. zu	»	»	» 2	Rotfig. Krater im British Museum.
» »	»	290	» 3	Rotfig. Lebesständer in Cambridge.
	»	291	» 4	Derselbe.
	»	292	» 5	Derselbe.
	»	293	» 6	Ohr, Augen und Schlüsselbein beim Meister des Villa Giulia-Kraters.
(Persichetti)	»	304	Fig. 1	Travertinblock in Aquila mit Relief und Inschrift.
Beil. zu	»	»	» 2	Sarkophag in Aquila mit Delphinen und Inschrift.
» »	»	306	» 3	Giebel mit Relief in Aquila.
» »	»	»	» 4	Giebel mit Relief in Aquila.
» »	»	»	» 5	Trompetenrelief in Aquila.
» »	»	307	» 6	Relief mit Schiffsdarstellung in Aquila.
» »	»	»	» 7	Giebel mit Waffenrelief in Aquila.
(v. Sybel)	»	313	Fig. 1	Reliefs einer Basis in Villa Borghese.
	»	315	» 2	Sockelstreif der Elfenbeintafel Barberini.
Beil. zu	»	316	» 3	Sockelstück der Marientafel von Etschmiadzin.
» »	»	»	» 4	Sarkophag der Crispina im Lateran.
	»	323	» 5	Sarkophag im Lateran.

TAFELN

I. Münzbildnisse des Timotheos (a - d) und der Amastris (e - k).
   a) Berlin.
   b) London, British Museum.
   c) Sammlung De Luynes.
   d) Auction Merzbacher.
   e) Sammlung Six, Amsterdam.
   f) Sammlung Weber.
   g) Wien.
   h) Paris.
   i) London.
   k) München.

II. Marmorkopf im British Museum (Lysimache?) v. vorn.

III. Derselbe, r. und l. Profil.

IV. Grabgemälde aus Gnathia im Museum zu Neapel.

V. Deckel einer Pyxis mit Darstellung der Iliupersis aus Cumae.

VI. Derselbe, andere Hälfte.

VII. Attische Amphora mit Raub der Antiope aus Cumae.

VIII. Dieselbe, Rückseite, bacchische Szene.

IX. Etruskischer Spiegel im Cabinet des Médailles in Paris.

X. Zwei rotfigurige Kratere in Karlsruhe.

XI. Rotfigurige Vasenfragmente im British Museum.

Specchio parigino (Cab. d. méd.).

Karlsruhe 209.

1. Karlsruhe 208.

Brit. Mus. E 493.

ĐE
2
D42
Bd. 27

Deutsches Archäologisches
Institut. Römische Abteilung
Mitteilungen

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY